. Senti mais do que nunca a pregnância da imagem
nei a decisão que se impunha para quando o telefone
e um «mundo imaginal», assistia-me mais do que o
sobre ele. Pensar a imagem, hoje, equivale a pensar

: a brincar aos fantasmas, podes tornar-te num deles».

chave do trabalho animal, o seu
ícios, onde não há diferença entre a
rto.

ÚLTIMA GERAÇÃO

Esta não é a minha fotografia

Leslie Krimps

São imagens de dor e luz...

FOTODROME

IMAGO LUCIS

OS TEMPOS

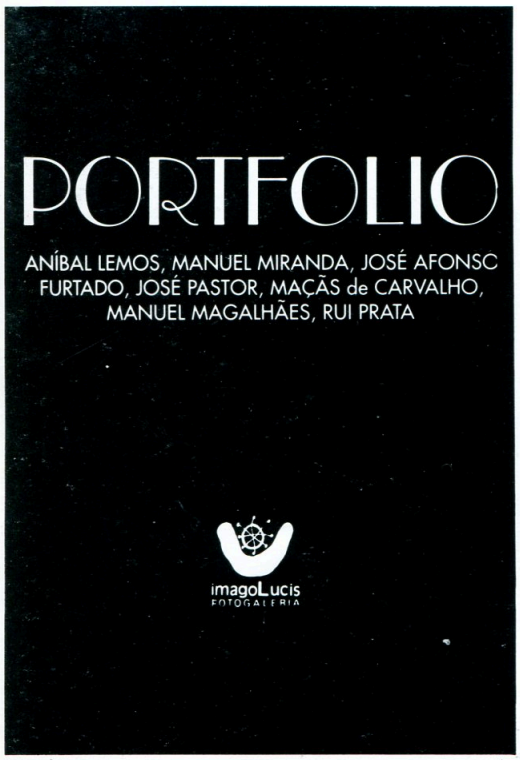
NO TEMPO

Tudo são trevas.

PARA QUANDO DESAPARECIDAS AS IMAGENS

FOTOD

Filipe Borges de Macedo, Alexandre Carvalho, Miguel Este-Vinhas, Paulo Afonso, Amadeu Baptista, Jorge Gândara, Victor Nelson Carvalho e José Carlos Moutinho. *Esta Não é a* reiro *Para Quando Desaparecidas as Imagens*, João Reis *A Fábrica da Tripa*, A. Dasilva O. *Iluminações e Céu em* Freire e Armando Pinheiro *Valhacoutos duns Fotogramas Majestic. Colaboram ainda*: João Paulo Monteiro, Peter Necho, Florbela Neo Punk, Jorge Arantes, Álvaro de Sousa



A CÂMARA

O Estado é *fotogénico*. Nada há mais sedento de pode ser metonímico até à desgraça social da arte de de um escrutínio de ideias e de um escrutínio de damento artístico expondo-se e multiplicando-se em directo como Escrita. Só uma *câmara* como a Palavra tendências do seu monstro de sete cabeças e como invocado, no coração da sociedade que, apesar de seja ela qual for. Mas a Escrita não invoca construtibeças. Ela deixa-se queimar nesse ancestral sujeito descomplexado até ao acéfalo indivíduo preso ao escrutínio de homens que não conseguiu a base

nota editorial:
Portofólio é um *destacável* coordenado pela galeria Imagolucis que num caderno de 18 páginas nos *fotografa* a sua actividade de galeria que se tem dedicado exclusivamente e com regularidade à fotografia.
Os tempos no tempo é um dossier coordenado por José António Afonso onde o *ver* nos leva a *pensar* a *imagem* do nosso, deles, tempo e do seu principal elemento: a revelação.

ÚLTIMA GERAÇÃO 16, 17 e 18 OUTONO 92
Director: António S. Oliveira
Redacção e Coordenação: A. Dasilva O., Fernando Guerreiro, Afonso, Alfredo Alexandrino, Álvaro H. Ferreira e João Paulo
Colaboradores Permanentes: A. Óscar Morado, Avelino Sá, Filipe João Reis. Rufino F., José Alvim Pereira, José Emílio-Nelson Acílio Castro e Sandra Pereira
Arranjo Gráfico deste número: A. Óscar Morado e António Olivei-
Os artigos são de responsabilidade de quem os assina. É permi-
Tratamento de Texto, Impressão e Encardenação: Edições
ÚLTIMA GERAÇÃO: NÚMERO DE REGISTO 11 00 71
Propriedade: António S. Oliveira (NIPC): 80 99 21 995 Perodicitado 4602, 4011 Porto Codex • Preço deste número: 1500$00

Se ouvirem,

R O M E

vam, Alain Lourenço, Fernando Coelho, Rufino F., Paulo Carvalho, Alberto Guimarães, Zélia Vieira, Ângela Negro, *Minha Fotografia e Postais Rasgados*, Fernando Guer- e João Ribeiro *A Dança dos Véus da última fotografia e Fogo*, Sandra Pereira *Três Fotografias do Porto*, Carlos *à Solta*, Virgilio Liquito e Reinaldo Barata de Sousa *Cenas do* Porter, José Emílio-Nelson, Rui Freitas, Manuel Faria, Teresa Holstein Ferreira, Edgar Pêra e Rui Poças

ARDENTE

António S. Oliveira

imagem que um condutor de homens. O processo comportamento, onde se fundem as *circunscrições* imagens. Os narratários reflectem o seu próprio fun- papéis, modelos e atitudes, num *contrato social* suporta a própria morte, como repouso de algumas inovação social do Belo, no que é construtivamente todas as notícias em contrário, se deseja organizada vamente a sociedade organizada e com sete ca- que está na arte da acção como um espectador umbigo da cidade das ideias, o Estado, como um romântica entre a fraude da linguagem.

(continua na pág. 4)

OS TEMPOS NO TEMPO

Coordenação: José António Afonso
Colaboram: Roberto Merino, António Alves, Ventura de Sousa, Nelson Alexandre, Paulo Filipe, Julipel Fernandes, Pedro Barbosa e Anselmo Pereira de Freitas

António Marcelino Valente, Gilberto de Lascariz, José António Monteiro
Borges de Macedo, António Salvador, Bernardino Guimarães, João Paulo Soares, Jorge Manuel, Virgilio Liquito, Carlos Freire,

ra
tida a sua reprodução sempre que se cite a procedência.
AFRONTAMENTO, Rua Costa Cabral, 859 - 4200 Porto

dade: cinco números anuais • Pedidos e Correspondência: Apar-

FOTODROME
exposição

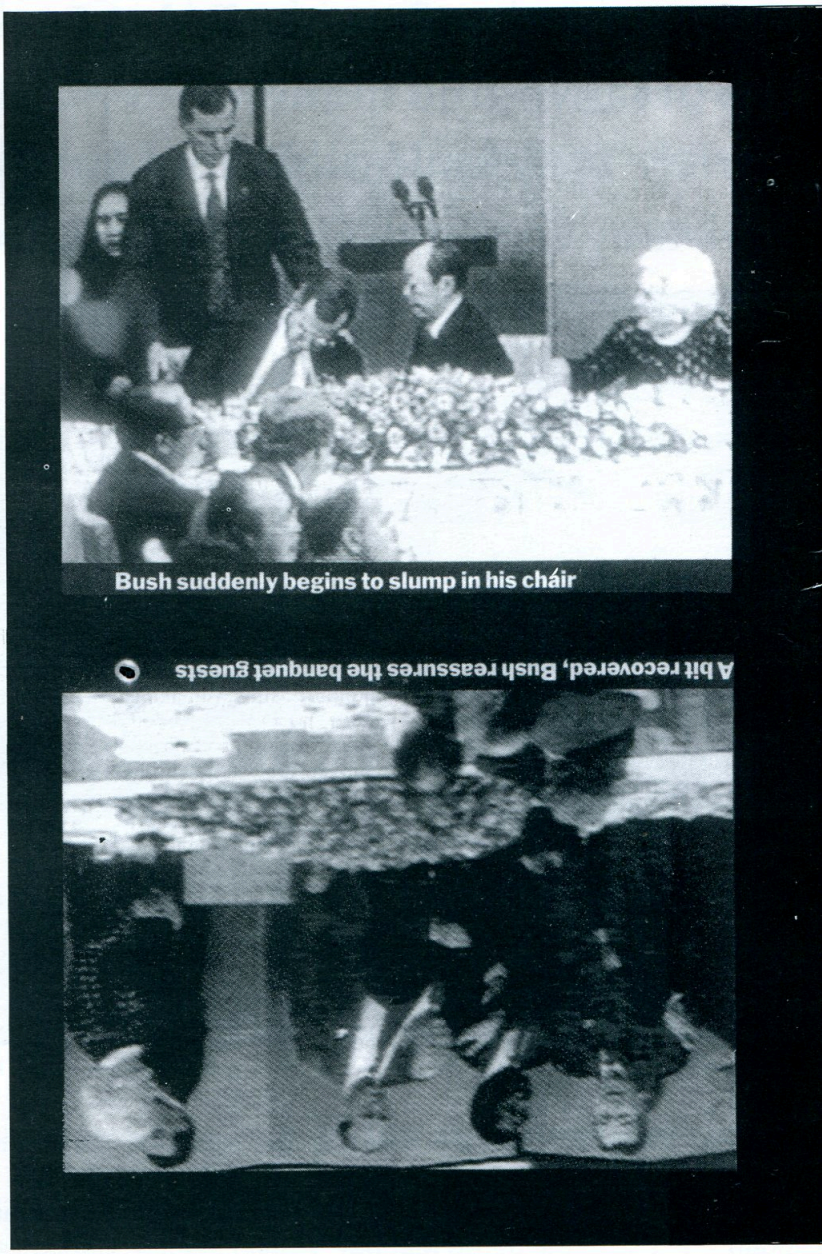
A *ÚLTIMA GERAÇÃO* tem o prazer de vos convidar para a galeria *LABIRINTO* onde, a partir do dia 18 de Setembro (inauguração) e até ao dia 8 de Outubro, estará exposto o trabalho fotográfico de um colectivo que integra o número triplo desta revista.
LABIRINTO galeria
Rua Nossa Senhora de Fátima, 334-1º
4000 Porto — telefone: 6063665

acreditem!

(continuação na pág. 3)

Tudo aponta para que Aporética seja apenas um pesadelo. É inexpressivamente necessário, mais uma vez, recorrer ao excesso para ter razão. Este estado de transe faz-nos dar largas à lucidez para suportar com algum nojo e complacência, os restos mortais da Palavra que a fotografia não sabe fixar nos vários tabuleiros da memória, onde o instinto premonitório abre feridas na visão profética do saber estar como viveiro de quem quer, pode e manda viver o seu tempo, acontecendo e elaborando no segredo dos deuses a sua razão antes do tempo, como ponto de *irreversibilidade* dos inícios do processo: body arte, como Escrita oral para tentar sensibilizar a análise do próprio fundamento da fotografia e para justificar o comportamento maligno da Imagem ao não querer a inteligência artificial, para sobreviver como imagem de uma oração animal para conseguir a base real do *saber estar* no poder.

Se encostados ao tempo todos temos razão, como clientes da eternidade, nada nos fará parar nessa súplica quase religiosa. Algo nos faz sentir que o prolongamento moral de Aporética é uma ardente e horrível questão a ferir. Hoje todos os cépticos são optimistas, onde a desgraça social do coração da sociedade não passa de um problema falso de um denegrir de imagens, do supostamente suportável pessimismo. *Sem querer acreditar, sinto-me um deles, apesar de não conseguir encontrar disponibilidade da minha experiência interior, o facto consumado de si próprio como representante desse reflexo condicionado. Continuo, assim, a ferir-me com a irreversibilidade da Escrita e como reencarnação da sua Palavra.*



Parados em Aporética meditamos no que as nossas imagens nos escrevem ao longo dos patéticos e doentios corredores do poder. Nem o abismo do instinto escapa a esse banho de multidão que é a petrificação do apocalipse, esse monstro em fibra óptica. Ao querermos suportar o que nos rodeia como um mundo àparte, é normal reduzi-lo a um dano real, *a todos aqueles que me querem no seu interior como um todo pronto a viver o seu tempo,* abrindo espaço para a dignidade do facto fundamental, ou dito fundamental, em que sujeitos a uma súplica religiosa entramos em distanásia. Aqui, *o outro* é aquele que quer viver higienicamente em Aporética. Somos nós que lutamos racionalmente contra a propriedade de si próprio, para que lhe seja dado o visto interior para ter lugar assegurado na História que conjuntamente com a pós-História deve resolver essa fatal questão. Mesmo sabendo o que isso tem significado (ao longo dos tempos somos sabedores do estado geral de abatimento e cansaço moral a que temos estado sujeitos), enquanto mercadoria dos nossos sentimentos mais profundos. *Dissonante eu queria dispor dele como parte de mim mesmo, oferecendo-lhe em troca, essa parte putrefacta de si própria.*

É esse o debate interior e fotogénico em Aporética, onde vivemos em estado de ninfa. Somos inexpressivos e desconstrutivos em consciência do carácter da forma imagética dos nossos sonhos *horríveis,* assim como da sua interpretação criativa da nossa não presença no mundo. Somos apenas reais e fazemos parte dessa realização (banho de sangue), como ausência do bom-senso que nos leva a desprezar o poder do carácter classista do seu direito.

O que me rodeia já não me suporta. Torneiele não quer recordar como absolutamente placência corre-me na retina e no retorno do me num dos seus excedentes. Uma coisa que necessário para o excesso. Algum nojo e comespelho o mundo social afunda-se nos meus

restos mortais para escapar à petrificação da lucidez. Eu não estudo leis, mas algo me prende à sua imagem para as tentar destruir. Este acto sem fim, irrita a tendência omnicompreensiva dos reaccionários. Sou, em súmula, um reaccionário progressivamente da forma inexpressiva. E como qualquer estudante de leis conquistei o poder da imagem, com a ajuda do suor e da imaginação e em nome do Povo, tirando-lhe as palavras da boca, assim como através da declaração dos mais elementares direitos do homem e do seu direito natural.

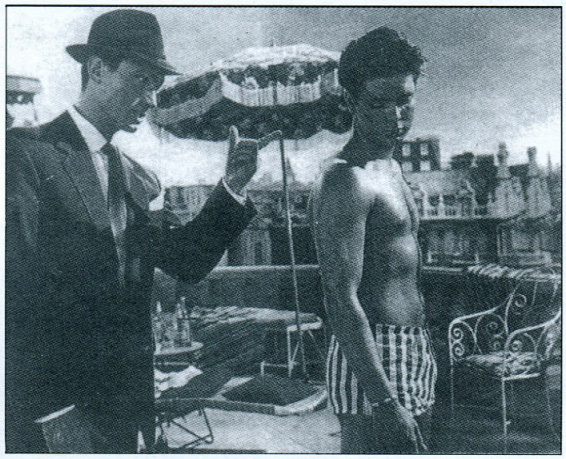
The concerned First Lady rushes to his aid

Miyazawa and others try to raise Bush to a sitting position

Dormimos em Aporética com a Escrita a incendiar-nos os raciocínios para nos defendermos da súplica pensante de si próprio. Supercivilizados e, depois de um banho de revelação e fixação, relacionamo-nos socialmente com o sagrado, tentando resistir à opressão de sermos sua propriedade e excrescência.

A FLECHA DO TEMPO

João Paulo Monteiro



1.
oh vamos então saindo por essa noite imarcescível
branca noite de sílica os lábios roxos
a tomar a taça inteira das conspícuas mãos do tempo
quem nos chamará que não nós ainda frente
a essa álgida face do futuro
quem dirá «este é o teu segredo no raiar da aurora
defende-o contra o peito arma-te contra ele
uma só vez serás chamado»
quem te narrará os sete anéis de europa
cão negro dançando nos limites da cidade de vidro
o urso e o lince partiram
as aves não dão testemunho do fogo
meu irmão jos está morto.
what might have been and what has been
point to one end, which is allways present.
footfalls echo in the memory
down the passage which we did not take
towards the door we never opened
into the rose-garden.

2.
escuto o mar como um remorso aprendido
o soluço de pedra ecoa na memória
brutalmente
vai corroendo a montanha
o convidado deixou sua sombra
perdida na manhã dos avisos prematuros
para leste seguiram então os peregrinos
em busca da geminação primeira
incestuoso dilúvio da cal
mão que selou seu mistério de sangue na parede
antes da incrível chegada da luz.

3.
na flutuação quântica do nada
emerge a seta da irreversibilidade
o rio o riso o risco
é na névoa desse precário conhecimento
do *número do movimento segundo o antes e o depois*
que o instante presente
tal a ave no vértice do bando –
sendo que cada ave é o vértice do seu bando
vai rasgando o universo dos possíveis
deixando para trás o que poderia ter sido
e segue na existência paralela dos mundos vários irredimidos
que todo o possível é real e presente
e o ser a si mesmo torna eternamente por primeira vez
a um novo lanço nos dados do tempo.
mas quantas vezes em tua vida verás nascer o sol
realmente muito poucas
talvez seis ou tão só duas
um número lancinantemente finito de vezes
tal a dor do gesto de amor que não tiveste um dia
a carne adocicada pela velhice
os passos ecoando sem esperança nas escadas
até à final definição de uma máscara
pétala a pétala
o violoncelo geme suavemente
há um livro da biblioteca de Borges que ele não chegou
a abrir
acumulando a poeira do devir
na expectativa do martelo do leiloeiro
lote K segundo aviso oh domine
libera nos libera nos libera nos libera nos.

4.
rebela-te pois tua circunstância
mortal filho do acaso
resíduo escarrado da fornalha do ser
que corres alucinado com a navalha do destino na boca
o candelabro inclinado
teu próprio profeta na noite e na irrisão
cospe aí teu delírio de sangue
a precária auriflama do amor consumida na terra
uma vez sem remissão
já a madrugada te traz o mesmo enrolar das vagas
nos pneus da velha doca apodrecida
partirás então como um cavalo alado em chamas
em busca do éter sagrado dos heróis
e o teu nome perder-se-á no ruído de fundo do tempo.

ESTA NÃO É

«O eu não se limita a ser apenas uma superfície, constitui também a projecção de uma superfície».
S. Freud (Le Moi et le Ça [1923])

«Tem cuidado: a brincar aos fantasmas, podes tornar-te num deles».
R. Caillois («Mimétisme et psychasténie légendaire», Minotaure 7, 1935)

Imagine-se este estranho jogo de «infância». Jogo de praia. Da orla ou do horizonte do conhecimento. *Fazer de morto* (Mimar a morte: amar a morte?). Todos o conhecemos.

Questão que, ao fim e ao cabo, as crianças devolvem aos «adultos» (que é suposto serem também os «vivos»): pode-se *imitar a morte*? Melhor, viver a sua «imitação»? E jogar(-se) nisso?

Da «vida», dizem, que constitui o «aprendizado» da morte (Freud: *se vis vitam, para mortem*); afirma-se também que é a experiência dessa dupla postulação que mais faz ressaltar, na sua «diferença» (irresolúvel de «relatividade» e de «absoluto»: condição, ao mesmo tempo, de uma «relatividade absoluta» e de um «absoluto relativo»), a *vida*?!

As crianças *fazem de morto* para, no jogo, se reafirmarem, primeiro, como adultos (o «adulto» coloca-se assim no lugar desse falso «ícone», *ídolo* reificado do «absoluto»: o «morto») e depois para, através da «mimese» da morte (com efeito «imitá-la», é já depreciá-la, negá-la), de acordo com as exigências do seu narcisismo, testar a *omnipotência* da concepção mágica que têm de si e das coisas.

Uma primeira constatação a fazer seria essa: não há *sim* que não seja proferido no horizonte de um *não* — pelo que é através da referência / experiência da *Negação* (da Morte) que se precisa (e em certa medida na sua sombra se [con]figura) a (im)*possibilidade* da Vida.

Também para Freud a morte constituía o «impossível» e o «inimaginável» (o «inconsciente», desconhecendo-a, formava-se da sua rejeição / recusa), razão pela qual qualquer discurso da (e sobre a) «morte» seria sempre o da sua «denegação» (assim como o da sua «des-figuração») ainda *como* (e *da*) «vida» (vd. Bacon, na pintura / no cinema, Cronenberg).

Seria uma primeira leitura, mas talvez seja possível outra.

Observar, por exemplo, que a imitação da morte pode veicular uma (de)*negação* ou *recusa* da Fotografia.

Conhece-se essa defesa elementar do «narcisismo»: com efeito, a recusa de ser (e de se ver) *retratado* implica tanto uma intenção de des-conhecimento da «imagem» (de forma a persistir — sem constrangimentos — em pleno «imaginário»), como uma afirmação do Sujeito na sua «singularidade» (que tende a manifestar-se de uma forma egoísta e solitária: «absoluta»). Escamoteia-se, assim, uma dupla *prova*(ção): tanto a de si como duplo («imagem»: objecto num mundo de imagens), como a do «outro», distinto de nós, enquanto *alteridade* (ou seja, a «inquietante estranheza» que vem dele e que nunca reduz ao «mesmo» o «duplo»).

É esse, afinal, o duplo *efeito de morte* da (e na) im-

A MINHA FOTOGRAFIA

Fernando Guerreiro

agem: do Sujeito em *si* (dado em situação de «derrame» narcísico) e enquanto *Significante* (Representação) no mundo (sujeito ao princípio de nivelamento — câmbio/permuta — que, enquanto universo de «imagens» /«simulacros», constitui o «mundo»).

O mundo *pela-se* nas suas imagens — e nessa «esfoliação» do Ser nas imagens, não é só a «aura» destas que se perde, mas também com o Sujeito o «mundo».

Era esse o «terror» (também ele «mágico») de Balzac confrontado com o poder *letal* da fotografia: a sua capacidade de «irrealizar» coisas e corpos para com os seus «espectros» construir *Fantasmas* («sudários»: súbitos «eclipses»).

Nadar (ele próprio fotógrafo — amigo de Baudelaire e Délacroix) comenta nos seguintes termos essa convicção de Balzac: «Assim, para Balzac, cada corpo da Natureza seria constituído por diversas séries de espectros, dispostos em camadas que se sobrepõem em número infinito, de tal modo que ele se esfolearia em películas infinitésimais e em todos os sentidos em que dele se tivesse uma percepção óptica (...). Cada daguerrótipo viria surpreender, desprender, e reter, incorporando-a, uma das camadas desse corpo objectivado. Daí, para o dito corpo — e de cada vez que a operação se renovasse —, uma perda evidente do seu espectro, ou seja, de parte da sua essência constitutiva (in *Quand j'étais photographe* [1900], cit.º por Rosalind Krauss, *Le Photographique — Pour une Théorie des Écarts*, art.º «Sur les traces de Nadar», Macula, 1990, p. 21).

Daí que *fazer de morto* seja recusar a «imagem»: essa duvidosa (e ambivalente) *prova de vida* a que, no seu efeito de *reconhecimento* (confirmação de «identidade»), parece pretender a Fotografia.

Do mesmo modo, não aceitar como sua uma «imagem» permite manter em suspenso esse momento em que, em função de um «outro» (seja ele o nosso «duplo» ou uma mal conformada «imagem»), pesa sobre nós, como se fosse um «obituário», uma placa de Identidade que para sempre nos compreende.

Enquanto *operação/acto* a Fotografia aspiraria tanto ao estatuto de *signo* (entendido como factor de «articulação» num conjunto de outras representações/sentidos), como ao de uma *Enunciação* fundadora (com um «valor» instaurador próximo do da fórmula eucarística — onde, em vez de *Este é o meu corpo*, deveríamos agora ler *Esta é a minha fotografia*).

Sendo da ordem do «neutro» (do «demonstrativo»), de cada vez que houvesse um (de)*clic* (intenção de presentificação/mostração que a aproxima do deicítico), na, fotografia ter-se-ia um Sujeito não só *significado* mas também confirmado numa estrutura do «real» pensada como «contínuo», «mundo».

Não estamos muito longe, com efeito, da teoria do Signo e do modelo de Enunciação (Significação) em função dos quais os autores da *Lógica* de Port-Royal, no século XVII, interpretavam a fórmula eucarística: *Hoc est corpus meus*.

Para Arnauld e Nicole o *Signo* assenta numa «falha» (original) e numa «descontinuidade» (estruturante) («uma vez que qualquer signo implica uma *distinção* entre a coisa que representa e a que é representada») que, articuladas (ou seja, fazendo o «luto» da sua «falha» dual e da sua «arbitrariedade» errante), permitem uma *economia da Representação* concebida como um processo de «substituição» e de «reparação» («sutura») que produz sempre um efeito *excedentário* de «diferença» (quer de «suprimento» — face a essa «falha» —, quer de «acréscimo» — em relação aos termos conectados).

Assim, para Arnauld e Nicole, «[consistindo] a *natureza do signo* em excitar nos sentidos, através da ideia da coisa que figura, a ideia da coisa figurada, enquanto esse efeito subsistir, ou seja, enquanto essa *dupla ideia* for excitada, o signo subsistirá»: deste modo, «não é necessário que o pão da Eucaristia *subsista* na sua própria natureza, desde que se produza sempre nos nossos sentidos a imagem de um pão que nos sirva para *conceber* de que maneira o corpo de Jesus Cristo constitui o alimento das nossas almas, e de que modo os fiéis se encontram unidos entre si» (La Logique ou l'Art de Penser, [1662], Livro I, cap. IV «Des Idées des choses et des Idées des signes», [acrescentado à 5.º ed., 1683], ed., Flammarion, Champs, 1971, pp. 81/2).

No âmbito desta teoria do Signo o demonstrativo neutro «ceci» (*hoc*), com a ajuda do conceito de «ideias acessórias», é pensado como o operador global da Representação / significação; por seu turno, a expressão eucarística «Ceci est mon corps» (*Hoc est corpus meus*) tende a assumir o estatuto de fórmula de «toque» das operações de Enunciação e de Nomeação da Linguagem.

Assim, tendo em conta que o demonstrativo *hoc* significa «*haec, res, hoc negotium*» e que *res* «refere um atributo bastante geral e bastante confuso de qualquer objecto» («não havendo senão o *nada* a que não se possa aplicar a designação de coisa»), «*hoc* não refere apenas a coisa em si mesma», já que a faz também «conceber como *presente*» — razão pela qual «o espírito não se atém apenas a esse mero *atributo de coisa*», «[adicionando-lhe, de um modo geral] outros *atributos distintos*». Sendo assim, «*hoc*, [tomado] em si mesmo, significa apenas uma *ideia confusa* que, ainda que se lhe acrescentem ideias mais distintas, continua a permanecer confusa». Mais precisamente, na expressão eucarística *Hoc est corpus meus* «o termo *ceci* [*hoc*] significando por si mesmo apenas a ideia precisa de coisa presente», «continua [a ser] capaz de [receber] outra determinação e de se ligar com *outras* ideias» (op. cit., I, c. XV [5.º ed., 1683] «Des Idées que l'esprit ajoute a celles qui sont précisément signifiées par les mots», pp. 136/9).

Mais adiante (II, c. XII «Des sujets confus, équivalents,

à deux sujets», [ed. 1683], Arnauld e Nicole retomam esta questão e precisam: «[No entanto] o espírito, concebendo o *pão* e o *corpo* de Jesus Cristo como uma *ideia comum* de um objecto presente que ele exprime [pelo termo] *ceci*, atribui a este objecto na verdade *duplo* — e que apenas pode ser tomado por *um* em função de uma unidade confusa — [a propriedade de] ser *pão* num determinado momento e de ser *corpo* de Jesus Cristo noutro». E concluem: «Deste modo, a expressão *Ceci est mon corps* [deu lugar] a esta proposição global: *isto que é neste momento o pão, é noutro o meu corpo*»: ter-se-ia assim «diversos sujeitos distintos numa mesma ideia», o que faz com que o «mesmo termo [seja] tomado tanto em função de um sujeito como de outro, sem que o espírito se aperceba da passagem de um para o outro» (ed. cit. pp. 195/7).

Neste ponto Arnauld e Nicole levantam uma questão que, contudo, deixam tacticamente em suspenso: a de saber se a fórmula eucarística se deveria entender *duplamente* — quer em sentido figurado («dans un sens figuré»), quer como *efeito* (no)*real* (de acordo com um fazer de «presentificação»: ontológico porque perfomativo) («dans un sens de réalité») (idem). Louis Marin, na Introdução à edição da *Logique* que temos vindo a citar, refere que a problemática da *Transubstanciação* converge no ponto em que «um enunciado, um acto de linguagem, atribui a um pronome demonstrativo neutro, a um deícitico, por meio de uma afirmação ontológica, um predicado que, o do próprio Ser do Sujeito de Enunciação». E interroga-se: «Ter-se-á aqui apenas uma metáfora — uma figura da linguagem e um símbolo —, ou não se tornará a coisa indiciada pelo pronome neutro, mais profundamente, o próprio acto, [como que] um *corpo-sujeito*. Não assistiremos aqui à transmutação da própria palavra em coisa, ou seja, à articulação do mundo no sentido?» (op. cit., p. 20).

Ora é essa operação de *Transubstanciação* que, na sua obstinação («banalidade» se se quiser, ontológica), a fotografia se recusa.

Se o «nada» é o que «escapa» / não é «nomeado» pela amplitude «neutra» do demonstrativo *hoc* — encarado como «representante» / «substituto» de *res*, na sua função deíctica (performativa) de constituição (restituição/presentificação: significação e representação) do «mundo» («*res* refere um atributo bastante geral e bastante confuso de qualquer objecto», «não havendo senão o nada a que não possa ser aplicada a designação de coisa») —, dada essa «falha» constituinte e estruturante do Signo (*Logique*, I, IV), na sua aparente operação de re-apropriação e de aferição do «real» (em função do seu «ilusionismo» menos «mimético» do que «objectivo»), a fotografia, devido ao seu «objecto» ser um referente «*já-dado*» no passado e perdido (o «ça-a-été» de Barthes), em consequência da sua dimensão *indicial* (como «traço»/» marca» — mas também «presença») reintroduz essa *ontologia (—)* (decepção des-sacralizante) da «coisa» "como" nada» — e simultaneamente, o que não deixa de constituir o seu efeito retrospectivo de «recaída», a do próprio *nada* como *coisa*.

Barthes: «Dando-me o *passado absoluto* da pose (o aoristo), a fotografia transmite-me a morte no futuro (...). Eu estremeço [...] perante uma catástrofe que já aconteceu. Quer o sujeito tenha ou não morrido, toda a fotografia é essa catástrofe» (*La Chambre Claire* [1980], trad. ptg. A Câmara Clara, Edições 70, Arte e Comunicação, n.º 12, 1981, p. 135). Ou como refere Rosalind Krausss: «No centro do próprio poder de representação [da fotografia] reside esta comunicação do ausente (do real) que constitui a primeira condição de qualquer representação» (*Le Photographique — Pour une Théorie des Écarts*, Macula, 1990, p. 162).

É essa *falha* da «mimese» (no que tem de mais «fatal»: «mortuário») que também encontramos nesta fotografia recente de Helmut Newton.

O acto de «esconjuração» (da «morte» — na «imagem») é dado com a sua sombra, apresentando-se a Foto como o «traço» («depósito») dessa impossível dupla coincidência — ou, dito de outro modo, do ponto em que o impossível rasga a fotografia e, no jogo, o rictus substitui o «sorriso» (da «mimese» conseguida).

A mão morta plana fantasmagoricamente sobre a imagem: torna-a «espectral» e ao mesmo tempo, eleva-a — de forma a que o «excesso» de exposição (ritual) ao Sol (a vida) fique suspenso desse gesto em que a fotografia se «queima» e a morte alastra / se inscreve como o seu negativo («invertido»).

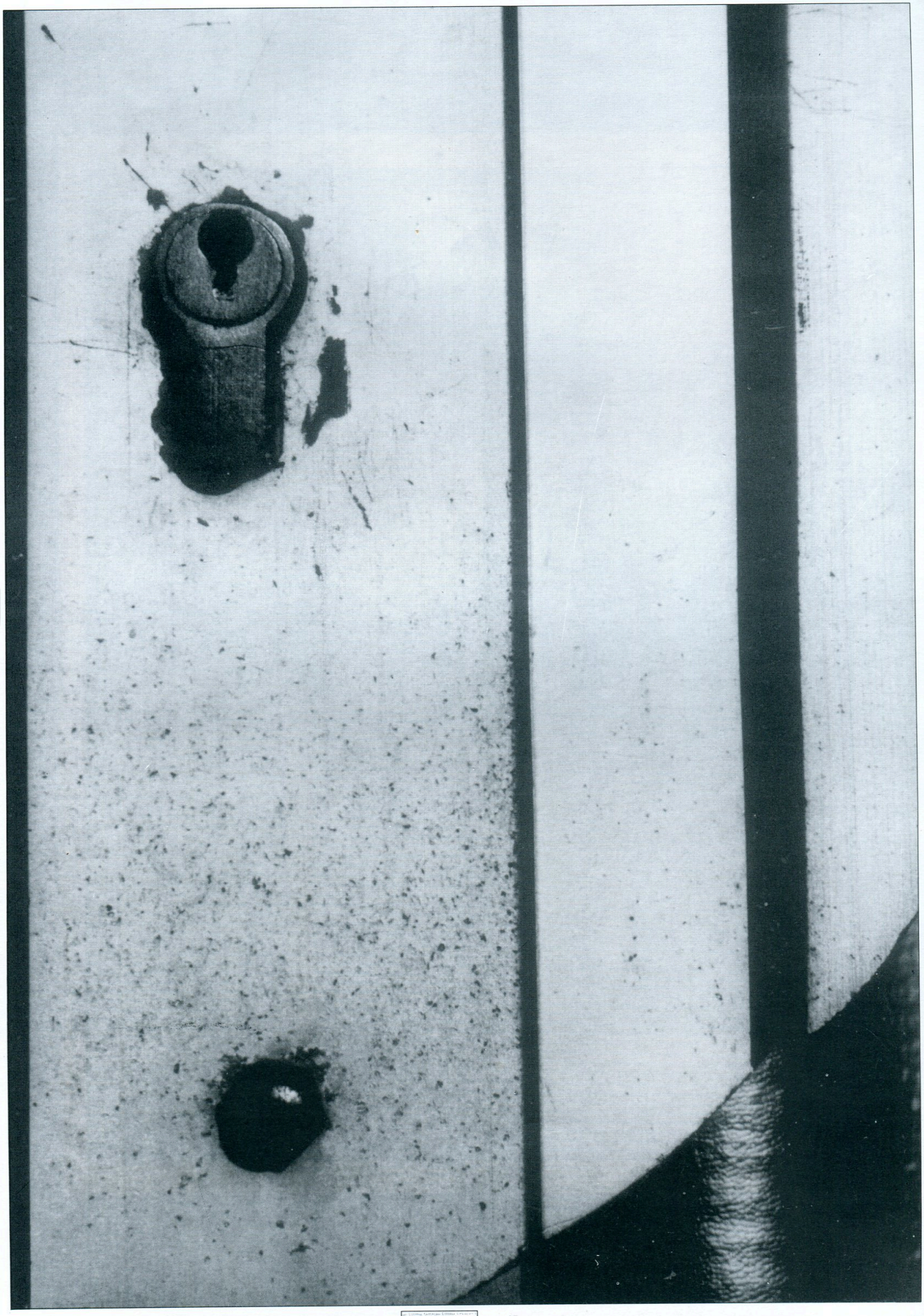
Em última analise não são só os «jogos de praia» que aqui revelam a sua dimensão sacrificial (fúnebre), é também a representação do Sujeito que se dilacera entre um Sujeito despossuído (o da frase *Este é o meu corpo: morto*) e um «sentido» dado sempre em suspenso e diferido (cujo tempo de exposição é, agora, o de uma recusa: *Esta não é a minha fotografia*).

De novo Barthes: «Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, na nossa sociedade moderna, de uma *morte assimbólica*, fora da religião, fora do ritual, uma espécie de mergulho brusco na morte literal. A Vida/a Morte: o paradigma reduz-se a um simples disparo [déclic], aquele que separa a pose inicial do papel final» (ed. cit., p. 130).

A *literalidade* da «morte» dá-se assim a ver, à letra, na fotografia. Pelo que, quando os dois termos co-incidirem (o Sujeito e a «imagem» / o «rosto» e a sua «sombra», ou «duplo») na morte do Sujeito selar-se-á (reificada: congelada) essa concretude de «absoluto» (negativo) de que se constitui a *Fotografia*.

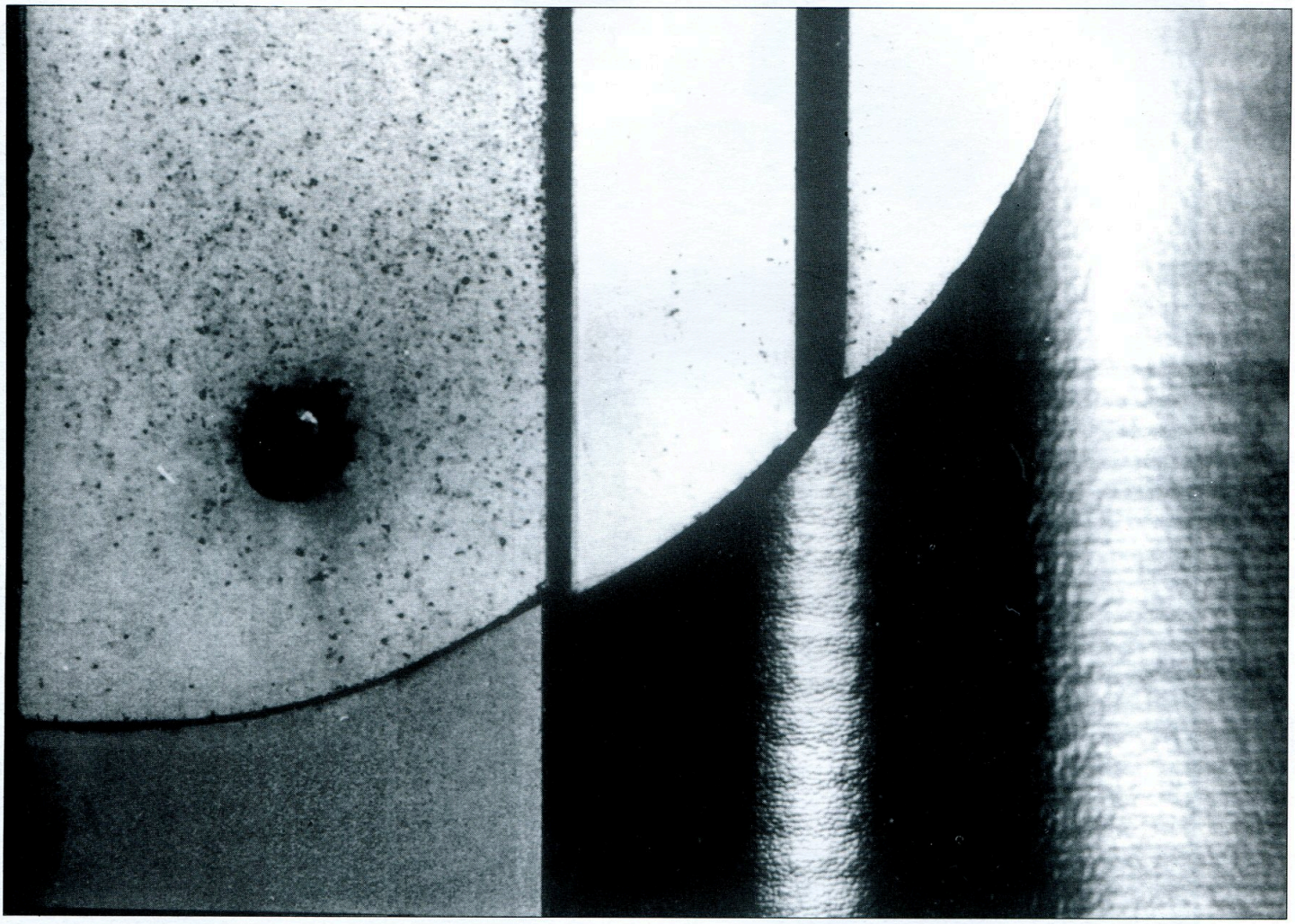
(*) A foto é de Helmut Newton e faz parte de um conjunto de trabalhos de diversos fotógrafos que procuraram captar «imagens» da França (ed. 1990). Banda sonora: vozes sobre o acompanhamento ambiental elaborado por Philip Glass para o filme de Errol Morris, *The Thin Blue Line*. Banco de imagens: Henry — *Portrait of a Serial Killer*, de John Mc Noughton.

Filipe Borges de Macedo



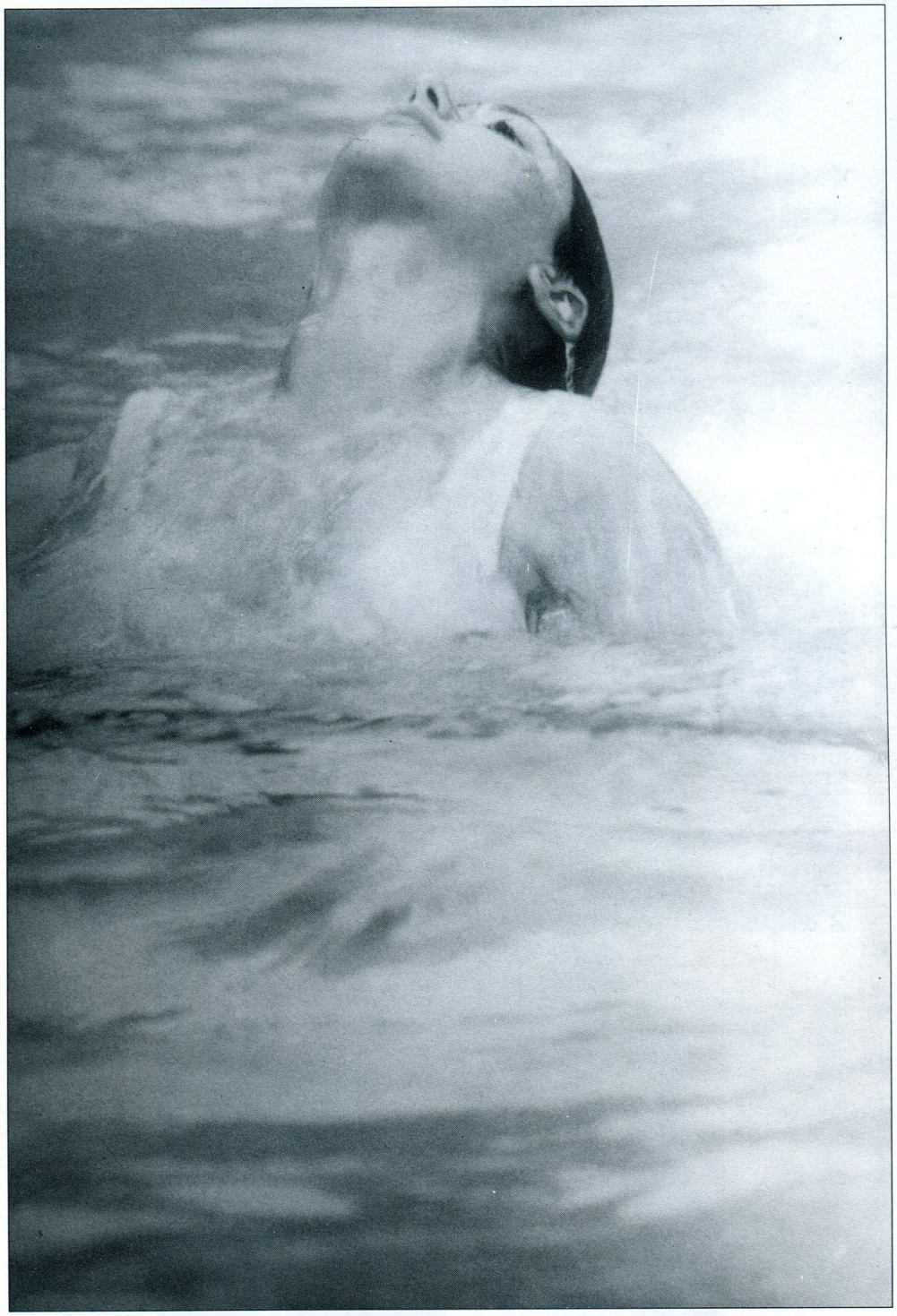
ÚLTIMA GERAÇÃO

Filipe Borges de Macedo



ÚLTIMA GERAÇÃO

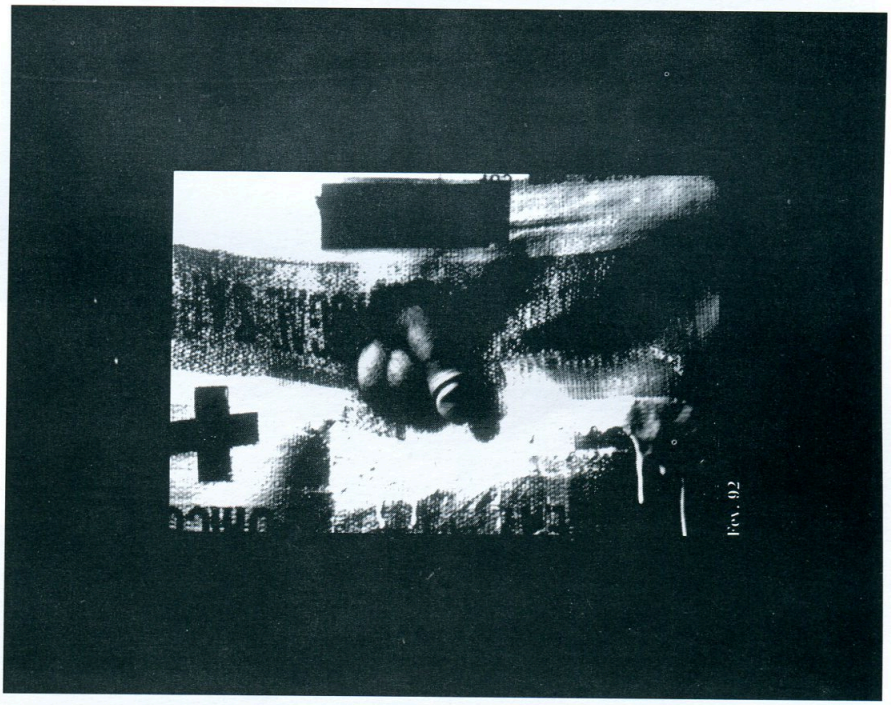
Alexandre Carvalho



ÚLTIMA GERAÇÃO

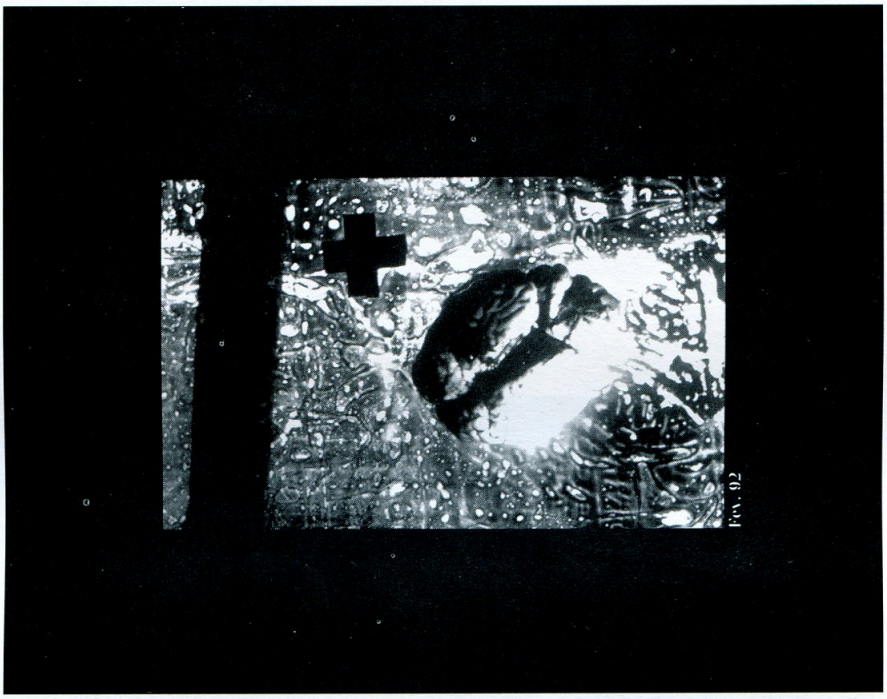
Alexandre Carvalho

Miguel Estevam



ÚLTIMA GERAÇÃO

Miguel Estevam

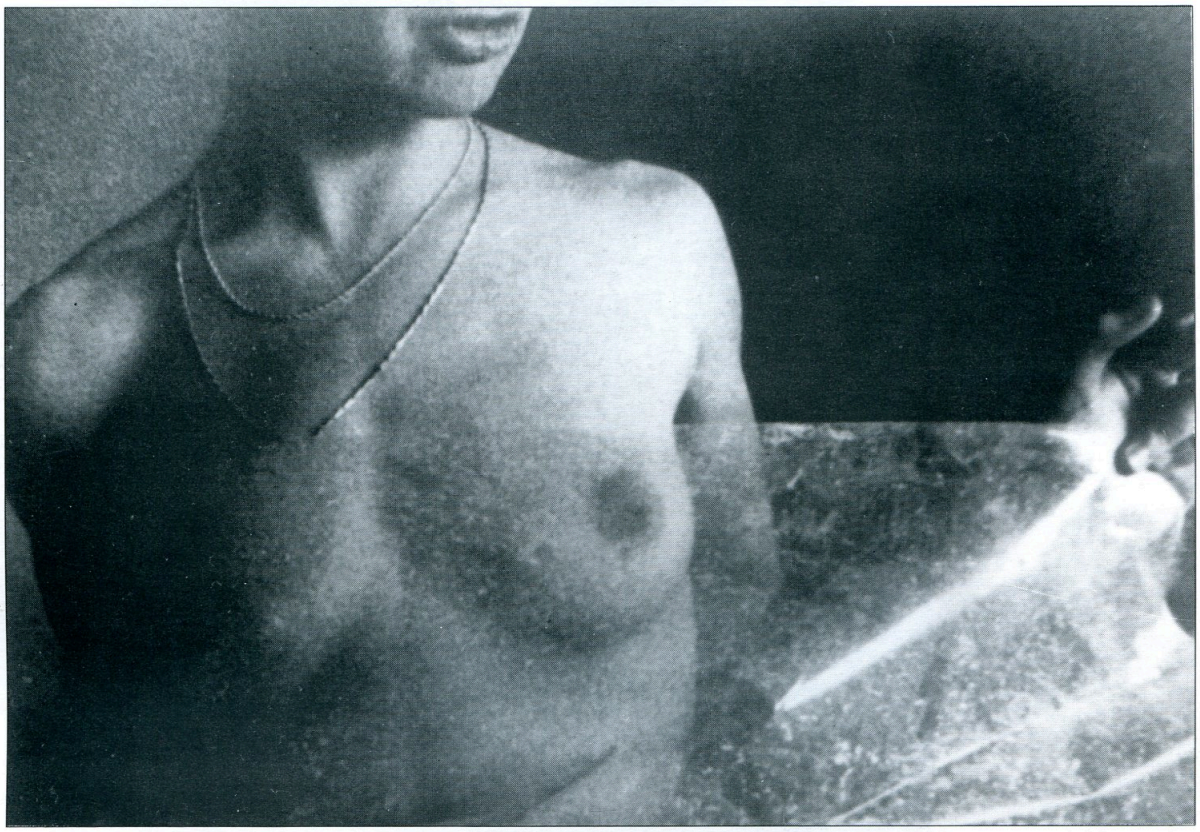


Fev. 92

Fev. 92

Alain Lourenço

Alain Lourenço



Fotógrafo-autor independente, 39 anos. Vive na cidade de Albi e trabalha sobre a Região do Midi--Pyrénées, em França.

«Para lá das encomendas profissionais, nas quais me esforçando por lhe acrescentar um toque pessoal, en-

devo adaptar às exigências do cliente, ainda que me quanto autor, o que me interessa na fotografia é a

PARA QUANDO DESAPA

Texto: João Reis
Fotografia: João Ribeiro

O primeiro postulado da história da fotografia é o de que não existem limites à produção de imagens. No entanto, o que se institui hoje como imagem, sofre de um dilema comum a outras artes que é o da desvalorização do real, do mundo visível (para não cairmos noutro dilema que é o da provação do real e da sua componente volátil) pela sua sobre-exposição. Esta sensação de perda do valor intrínseco das imagens, enquanto fenómeno único e irrepetível, impôs uma apropriação manifesta de estilos e tendências — quase como advertência a um luto prematuro — que a bom tempo criaram uma nova rede de relações entre fazedores de imagens e matérias de circulação.

Podíamos então concluir como primeira evidência, que essa apropriação incontrolável de que a fotografia — enquanto promotora e reprodutora de imagens — se tornou alvo, lhe dá ao mesmo tempo o lugar privilegiado e a capacidade de pôr em questão o seu próprio estatuto, não enquanto meio de reprodução formal mas como efeito de uma estratégia de duplicação.

Uma das estratégias dominantes é a da condição da fotografia tornada postal. Uma imagem que se afirma como desperdício, como tráfico de uma singularidade extrema do ponto de vista de uma reprodução sem limites e cuja relação com o original é constatada sob a forma de uma contaminação, de uma emanação especular em que o objecto emanado já não tende tanto a identificar-se com o emanante, com o simulacro original (como resultado de um auto-desenvolvimento e de uma autonomia que rejeita os seus negativos) mas com o novo estatuto manifestado e adquirido a partir de um efeito de ruptura. Dito de outro modo, a imagem postográfica torna-se um corpo único, independente, e sem um lugar de referência que não seja o da sua transferência dimensional e subjectiva. Essa impureza do discurso postal, alheia à relação de substituto, constitui assim um roubo perfeito e absoluto da aura. A partir da observação comum de que uma determinada fotografia «parece um postal», podemos pôr em causa todo um processo de legitimação em que o trabalho da afirmação da aura se apaga ou oculta a partir da experiência a que W. Benjamin chamaria de percepção distraída. Essa percepção já não vai ao encontro de obras/imagens institucionalizadas pelo sistema que as caracteriza como produtos ou receptáculos da criação artística, mas como pequenas e multifacetadas paixões, minúcias que (re)produzimos a partir de uma fruição distraída, de uma ilusão ocasional e luminosa em que o processo dramático da escolha, da eleição de uma imagem, é o da convergência do olhar (essa faca imaterial que sustenta e ao mesmo tempo rasga o corpo mediatizado) com o objecto que nos é dado reter, libertado agora dos conceitos enfáticos sempre à procura de um consenso estético que destrói e esquece muitas vezes a passionalidade pura e gratuita.

O postal é assim uma representação inteiramente disponível, manobrável, utilitária, como um sentimento devastador que joga a sua frágil soberania contra a resistência de conceitos e ideias que fazem a história da fotografia. Partindo destas observações mais ou menos discutíveis e redutíveis, permito-me ainda reconhecer duas coisas: a de que o prazer estético se define simultaneamente pelo que o sujeito experimenta em relação ao objecto e pela constatação da pertença a um grupo — de imagens eleitas — e a distinção, enquanto ainda é clara e possível (como Wright Morris já o fizera) entre fotografias que reflectem o objecto (ex: as que conhecemos de algumas figuras popularizadas pelo cinema e pelo rock — James Dean, M. Monroe, Elvis Presley) e imagens que revelam o fotógrafo (ex: Nozolino, Molder, R. Frank, D. Michals).

As postografias são assim pequenas paragens arrancadas ao frágil isolamento do corpo. Sinais nocturnos, efemérides, ruínas que se estendem e multiplicam para além do imenso jogo que a experiência do olhar sabe e quer tornar disponível. Ar puro para quando desaparecidas as imagens.

RECIDAS AS IMAGENS

João Ribeiro

POSTAIS RASGADOS

Fernando Guerreiro

Polaróide

«Estranho paradoxo: mesmo que eu fotografe tudo nem por isso posso afirmar que aquilo que capto se torna fotografável*».*

«Quero eu dizer: não só há um real, um objecto que me escapa como, mesmo em relação ao que fica preso na imagem, não posso ter certezas quanto ao seu registo (ainda que negativo) objectivável...».

«Como se o objecto resistisse — por vezes mesmo se escondesse, fugisse — à máquina. Talvez porque não considere ontologicamente suficiente, de si, um registo negativo, procurando desse modo defender o carácter inconformável da sua imagem?!».

«E contudo, para mim, o real não é uma borboleta — nem eu o seu coleccionador (predador) esquisito...».

«Pelo contrário, se a fotografia para mim tem uma função é a de confirmar *— e o seu registo é o do* afirmativo*».*

«Fotografo o real, não para o subtrair (ou para o reduplicar), mas para o con-firmar*. Isto é, por duas vezes firmá-lo: dar-lhe ao mesmo tempo peso, consistência, mas também instituí-lo, atribuir-lhe uma imagem (identidade) em que por fim se reconheça e identifique».*

«Um trabalho, portanto, em que me delego na máquina e em que utilizo a sua vulnerabilidade para, com um máximo de abertura ao Ser e um mínimo de resistência ao aparente, me oferecer à disponibilidade do real para se configurar em catadupa».

«Mas a rapidez do real ultrapassa a da máquina; outras vezes é a sua capacidade de reserva e de paciência que faz dele uma impenetrável matéria — uma câmara ao retardador, de obturador ultra-sensível e memória lenta».

«Fico sempre aquém, por muito que fotografe e em última análise é sempre o real que me revela, como numa câmara clara, relegando-me para o estatuto de simulacro do objecto na imagem (ou seja, para o lugar de massa negativa da sua ausência)».

«Não é justo», murmurava Polaróide enquanto aprontava de novo o dispositivo. «Trata-se, em suma, de uma relação desigual, desapaixonada, em que eu de boa vontade me colocaria no lugar do objecto, atribuindo ao real a função de grande obturador, de câmara aberta infinita (superlativamente figurável — ou invisível...)».

«Venha o real — manifeste-se ele com a sua ausente presença — e serei eu a meter-lhe o aparelho nas mãos e a industriá-lo quanto à forma de melhor se servir do dispositivo...».

«Mas condescenderá ele em utilizá-lo*? Ou dispensará qualquer matéria estranha impressionável e achará que, sem precisar de recorrer a outras operações (matérias obscuras, emulsões de sombras), nele próprio já se dá revelada a imagem?».*

«Em última análise, consistiria o real nisso? E o mundo? Uma matéria em processo sempre de revelação — e a céu aberto — de uma matéria acéfala e amnésica (infra-sensível)?».

«Se o admitirmos a relação do real para comigo torna-se mais compreensível. Refiro-me, é claro, à sua atitude de permanente ocultamento e de oportuna finta. Aos seus olhos eu surgiria como o grão de areia, a ameaça de catarata, o prenúncio do aneurisma: o elemento perturbador capaz de paralisar (desfocar) a imagem, fazendo de cada «prise» uma irritante punção que desfuncionaria (dolorosamente) o mecanismo?!».

Polaróide parecia agora inquietar-se com a gravidade da própria hipótese entrevista.

*«O meu ceifar das coisas (*declic*) traduzir-se-ia assim num efeito de morte ou numa espécie de efeito de espelho rigidificador de uma distraída Medusa?».*

«Pela mesma razão, a multiplição dos simulacros pode ser descrita como uma lepra das superfícies (já que, como queria Lucrécia, nas imagens o real pela-se: perde e transmigra as suas películas); mas ao mesmo tempo, de um ponto de vista interno, desencadeia-se uma hemorragia (de que os leucócitos constituiriam os negativos) que o fagocita....».

Só de o pensar Polaróide estreme — pelo que se apoia à mesa onde, a alguma distância de si, deposita o terrível instrumento.

Mas não por muito tempo. Sempre confiante, Polaróide entrega—se de novo ao jogo do similar e do diferente, sem saber muito bem qual o papel que nele representa: se o de Perseu, o de Pégaso ou o de Medusa...

A DANÇA DOS VÉUS

Texto: A. Dasilva O.
Fotografia: Alain Lourenço

Não gosto de fotografias. Gosto de fotografar. Recortá-las das revistas e álbuns até encontrar o rosto do fotógrafo. Só eles sabem *odiar* a fotografia. À pequena desinteligência é vê-los como amantes em fúria sentimental a rasgar o objecto amado sem dó nem compaixão. Eu própria já fui senhora desta subjectividade quando recebi as fotos rasgadas de uma relação amorosa. Assim como já fui senhora de presenciar esse auto de fé que é atirar à cara do objecto infiel os fragmentos desses momentos conceptuais que perderam as características de objectos estéticos puros. Encontro-me agora em condições de o confessar. Não estudei, no entanto, o caso de maneira a poder ter a consciência tranquila que esta confissão seja a verdadeira, no sentido em que o caso seja resolvido, sem causar sequelas em ambos os intervenientes que têm sido prudentes na sua conduta desde que tudo começou. Esta minha atitude tem razão de ser, segundo a minha condição de mero espectador de uma situação que teria outra solução, indo a contento de ambas as partes.

Ambos os intervenientes são pessoas dignas de compaixão. Eu não gosto delas e repudia-me a ideia de alguém gostar delas. Sei que sou uma fotógrafa difícil mesmo para com aqueles que amo acima de tudo neste mundo. Por vezes ponho-me a pensar em quem serão esses entes a quem amo acima de tudo. Fico perplexa com a resposta íntima que os meus amestrados fantasmas dão. Não será difícil gargalhar com estes entes abomináveis, quando e nos lugares mais aprazíveis da natureza humana. De súbito ficam irreconhecíveis. Justificando a minha irreconhecível condição de direito à imagem de ser amada acima de tudo. Eles também não suportam a minha compaixão e afirmam-no categoricamente. Tomo isso como ingratidão depois de todo este esforço. Depois de toda esta entrega a uma condição que se assemelha a um sonho que não nos desprende. Nem mesmo pela dor. Estou no entanto segura da minha vulnerabilidade. Desde que me conheço que tudo tenho feito para fugir a essa teoria que a teoria da causalidade adequada me obriga. Não só a mim. Mas a toda esta chuva geométrica e esteticamente pura que obriga a albergar dentro de mim os espectadores do temor reverencial.

Ao ter medo da minha imagem sou forçada pela consciência a não ter controlo sobre os actos que logicamente provoco. Toda esta circularidade deixa-me sobre o efeito do facto extinto como uma tara humana. Uma tara expositiva. Não sei o que isto quer dizer. Ao olhar para a neblina é possível ver uma galinha degolada a correr sobre os espectadores. Não muito longe dispara-se fotograficamente. A primeira reacção que tenho à mão, é um cinzeiro que me foi oferecido pelas pessoas que mais amo neste mundo. Sem me perder em pensamentos atiro-o ao primeiro fotógrafo que se perde na neblina dos meus mais profundos desejos. Os intervenientes sem perderem a prudência, olham-me com um sorriso despreocupado. A intimidade continua. Segundo eles, tudo o que se passou, foi uma ilusão de

DA ÚLTIMA FOTOGRAFIA

óptica. Foi a minha vez de demonstrar com a dança dos véus, o rigor intimista pela falta de respeito que nutro pela minha visão das coisas que não se transcendem. Presos ao meu ventre adoro a contrafacção. O meu doentio raciocínio não tende a criar a máquina da máquina, mas a máquina do ser. Não vivo da contradição como todos aqueles que amo acima de tudo. Os meus fantasmas repetem sempre o mesmo através da contradição. Esta obsessão é o arauto da imoralidade do desenvolvimento da palavra e não do verbo, na privacidade da compaixão da máquina para comigo. Sou uma fotografia que faz máquinas/câmaras. Quando me relaciono sexualmente com o fotógrafo não passo de um cérebro indizível na retórica do facto extinto de me ter separado da morte por via judicial. Não fomos feitos um para o outro. Mas para nos servirmos mutuamente com o rosto do fotógrafo.

Agora é uma questão de silêncio. Volto à primeira forma. No laboratório nem mais um gesto. Sinto que não tenho mais nada a confessar. Não acredito no meu *corpore et tectu, rei insistere, tenere* até à exegese. Ignorância de quem não sabe o que está a dizer sob pressão. Não quero voltar à infância onde engoli grandes doses de latim com cérebro de carneiro. Quero poder comer os fígados a Orfeu. É um desejo de grávida. Coloco a máquina fotográfica dentro do *animus*. O seu *corpus* partiu-se em divagações quando foi de encontro à exegese. Passados tantos anos e quando vomito sinto os miolos de fotógrafo a tomarem posse do meu espírito e violarem as deidades no seu exercício detentor.

Resta-me ter coragem depois de ter perdido os limites da faculdade. O meu talento perde-se no vómito da pós-criação e na luxúria dos apelos dos sentidos. Ao tentar criar emoções como quem cria galinhas, tendo o exercício da confidência assumindo-me o autor confesso de um crime que não cometi. A luta reacende-se com o verdadeiro assassino que me ama acima de tudo. Eu nunca o vi mais gordo. Talvez num sonho, onde bebi até ao subconsciente o céu estrelado do solilóquio.

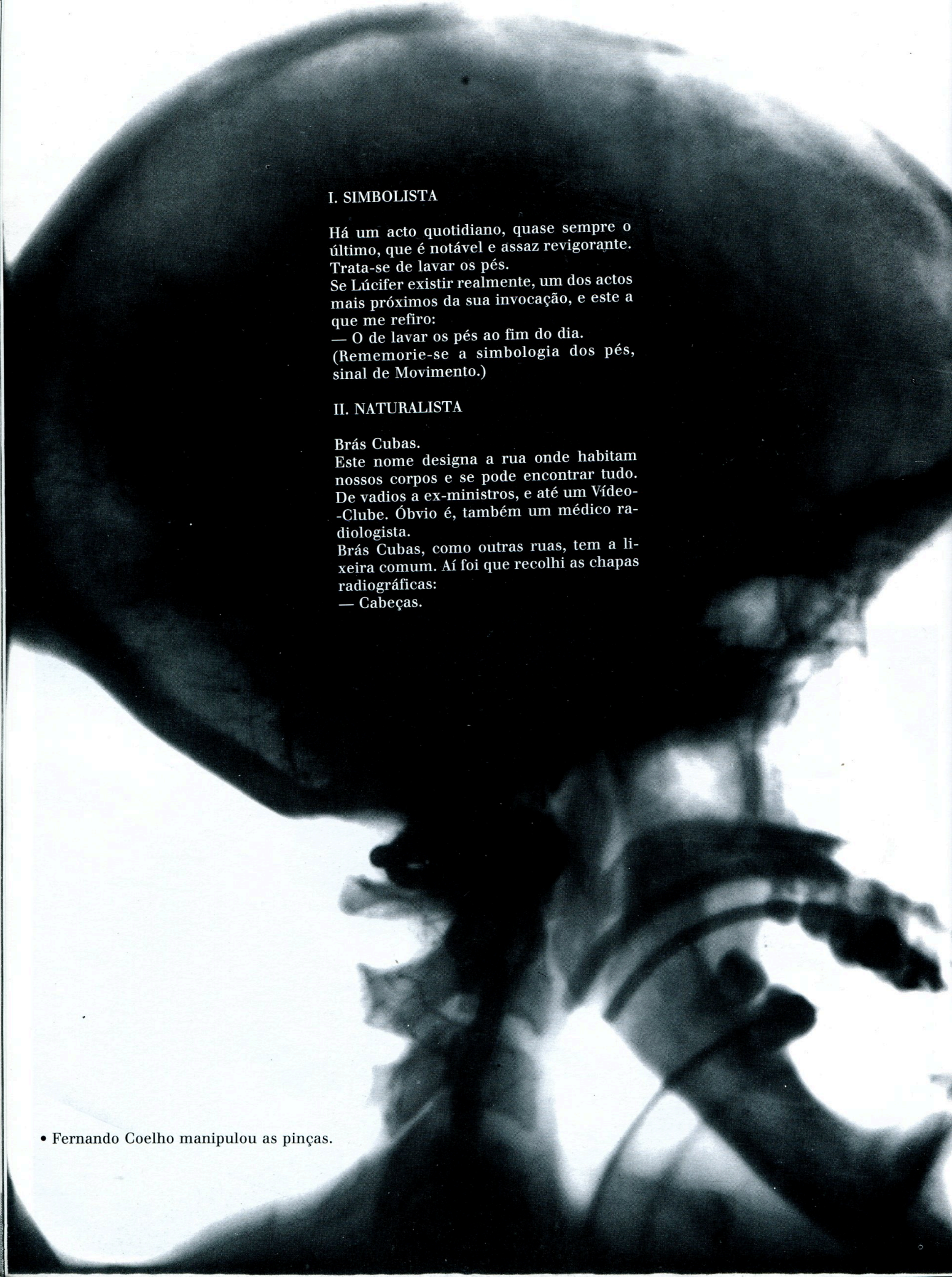
O bosque privado do *rei insistere* arde copiosamente. Todos os anos acontece na sua ausência. O verbo avermelha-se na objectiva até se redobrar na obsessão do tempo, onde a imagem não é como uma frase tirada ao acaso do poscrito que me violou perante o desejo doentio de ver a luz do meu duplo mais grosseiro, a moral. Entrego-me de alma e coração a essa coragem para não perder a experiência de um sujeito não criador que me olha como sua procriadora. Quero devorá-lo até ficar reduzida à suspensão de ser socialmente perigosa. Estou arrependida mas intimamente algo me diz que se voltasse faria o mesmo apelo. Assim estou completamente arrependida. Se repetir a cena terei mais cuidado. Serei mais sofisticada no sentido medicinal do termo, purificada na culpa e sua perfomance. Nenhum comportamento é louco, no sentido de retribuir ao campo da prevenção, a perigosidade de todo aquele que cria o anti-corpo.

Depois de delirar o fotógrafo ergue-se da ressaca dos dois mundos distintos e tenta tirar a máquina do *animus* com medidas anómalas à sua liberdade moral. O verbo aqui toma eufemisticamente a palavra, a sua providência orgânica, psicológica e ambiental. Ambos os entes queridos se olham nos olhos. Eu sou a parede que os une para lhes dar a última oportunidade. Ainda lhes sobra espaço para a problemática geral do seu cérebro e sua respectiva reeducação. Os gestos voltam à exegese e à sua pena de agir culposamente e também a de emendar-se através da minha carne e do meu sangue.

ULTIMA
GERA
ÇÃO

Fernando Coelho

L.S.D.



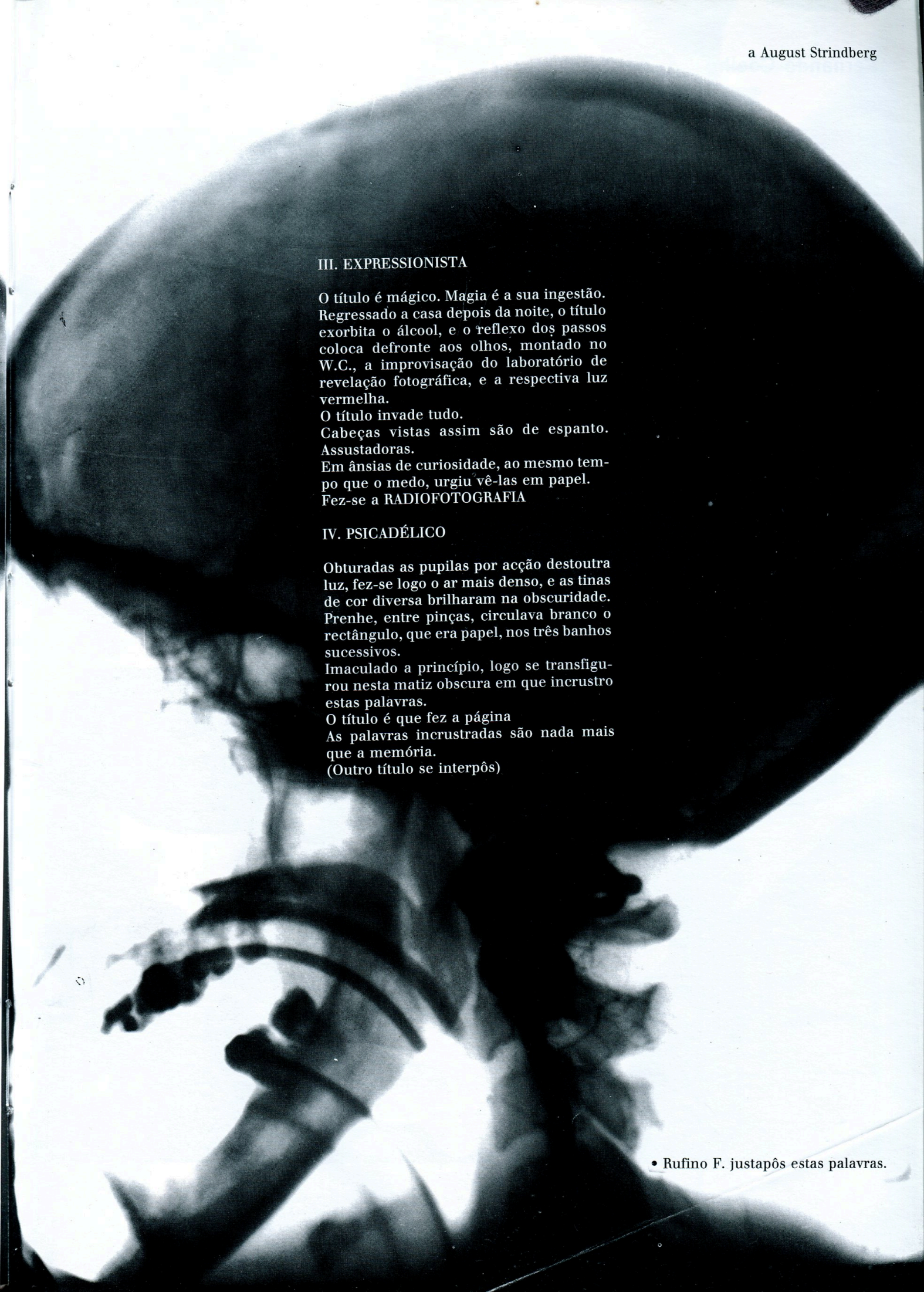
I. SIMBOLISTA

Há um acto quotidiano, quase sempre o último, que é notável e assaz revigorante. Trata-se de lavar os pés.
Se Lúcifer existir realmente, um dos actos mais próximos da sua invocação, e este a que me refiro:
— O de lavar os pés ao fim do dia.
(Rememorie-se a simbologia dos pés, sinal de Movimento.)

II. NATURALISTA

Brás Cubas.
Este nome designa a rua onde habitam nossos corpos e se pode encontrar tudo. De vadios a ex-ministros, e até um Vídeo-Clube. Óbvio é, também um médico radiologista.
Brás Cubas, como outras ruas, tem a lixeira comum. Aí foi que recolhi as chapas radiográficas:
— Cabeças.

• Fernando Coelho manipulou as pinças.



III. EXPRESSIONISTA

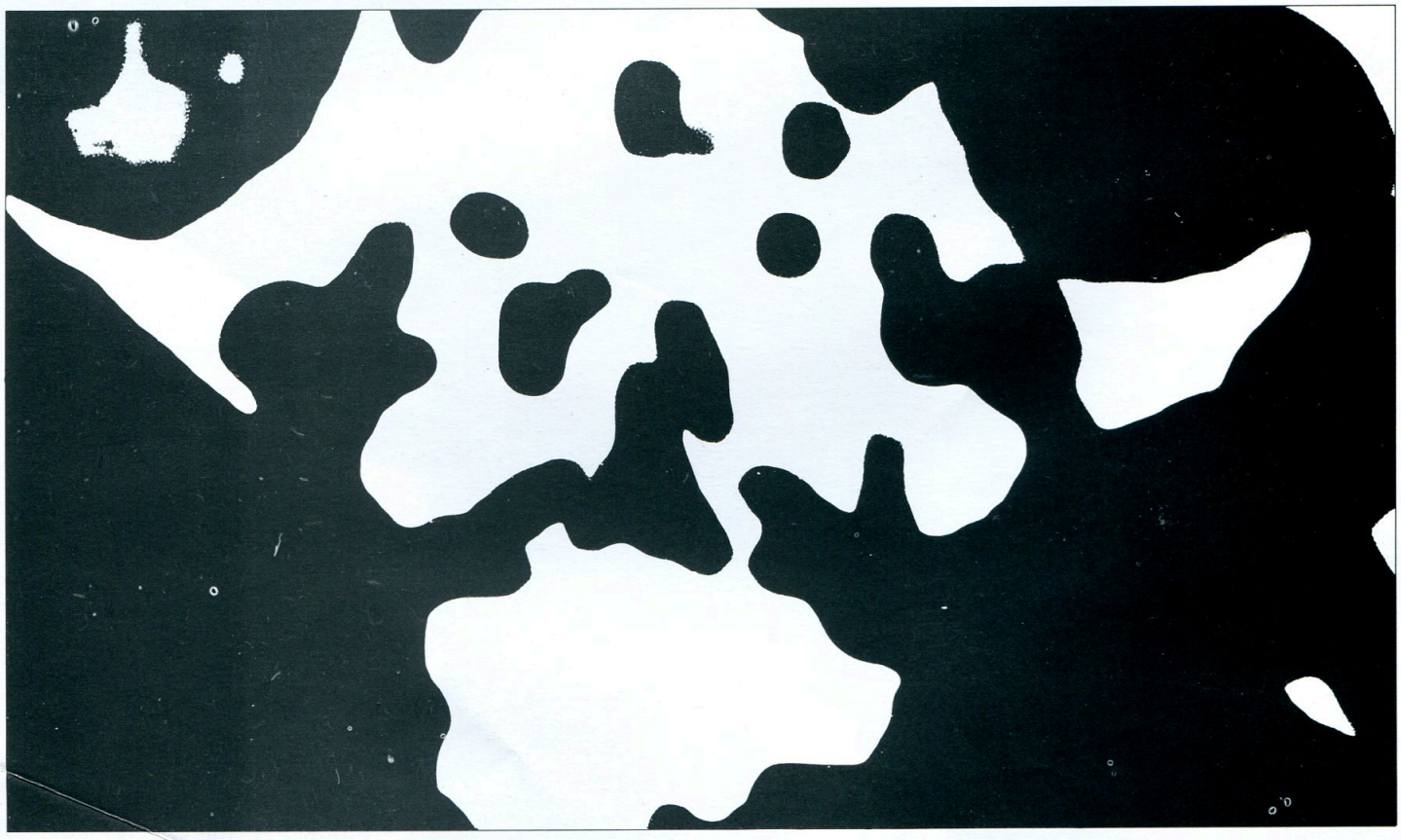
O título é mágico. Magia é a sua ingestão.
Regressado a casa depois da noite, o título exorbita o álcool, e o reflexo dos passos coloca defronte aos olhos, montado no W.C., a improvisação do laboratório de revelação fotográfica, e a respectiva luz vermelha.
O título invade tudo.
Cabeças vistas assim são de espanto. Assustadoras.
Em ânsias de curiosidade, ao mesmo tempo que o medo, urgiu vê-las em papel.
Fez-se a RADIOFOTOGRAFIA

IV. PSICADÉLICO

Obturadas as pupilas por acção destoutra luz, fez-se logo o ar mais denso, e as tinas de cor diversa brilharam na obscuridade.
Prenhe, entre pinças, circulava branco o rectângulo, que era papel, nos três banhos sucessivos.
Imaculado a princípio, logo se transfigurou nesta matiz obscura em que incrustro estas palavras.
O título é que fez a página
As palavras incrustradas são nada mais que a memória.
(Outro título se interpôs)

• Rufino F. justapôs estas palavras.

Fernando Coelho



Paulo Afonso

ÚLTIMA GERAÇÃO

PORTFOLIO

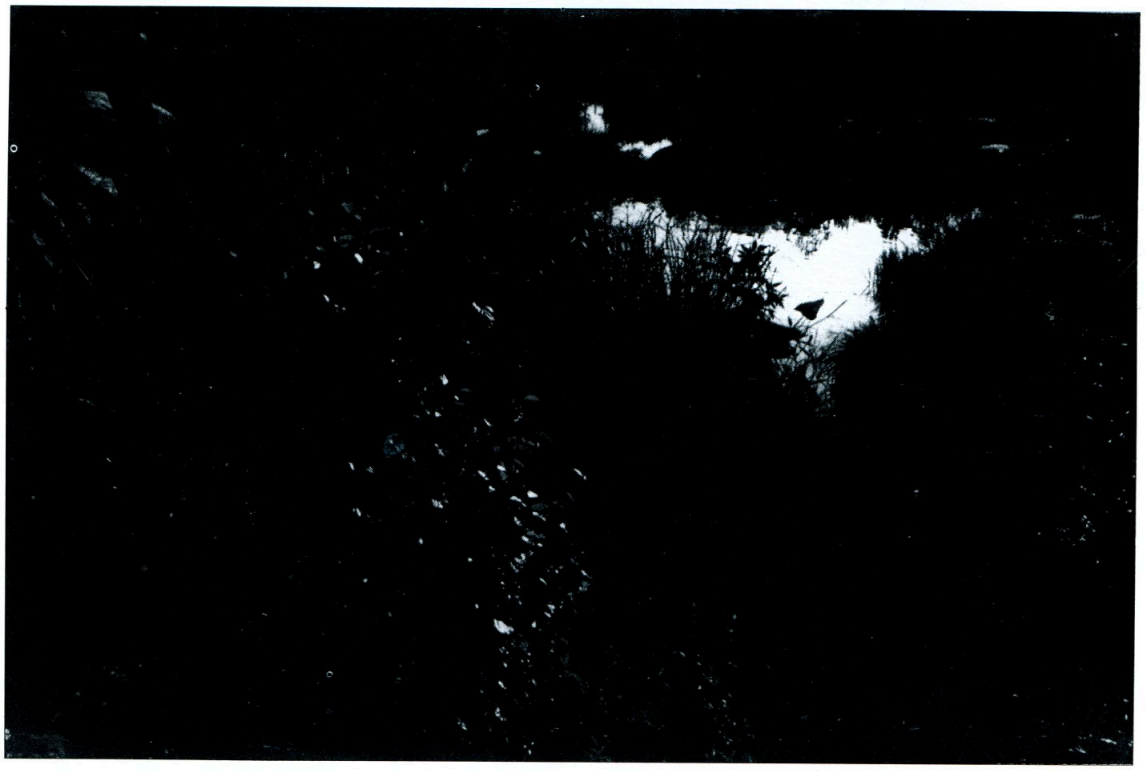
ANÍBAL LEMOS, MANUEL MIRANDA, JOSÉ AFONSO FURTADO, JOSÉ PASTOR, MAÇÃS de CARVALHO, MANUEL MAGALHÃES, RUI PRATA

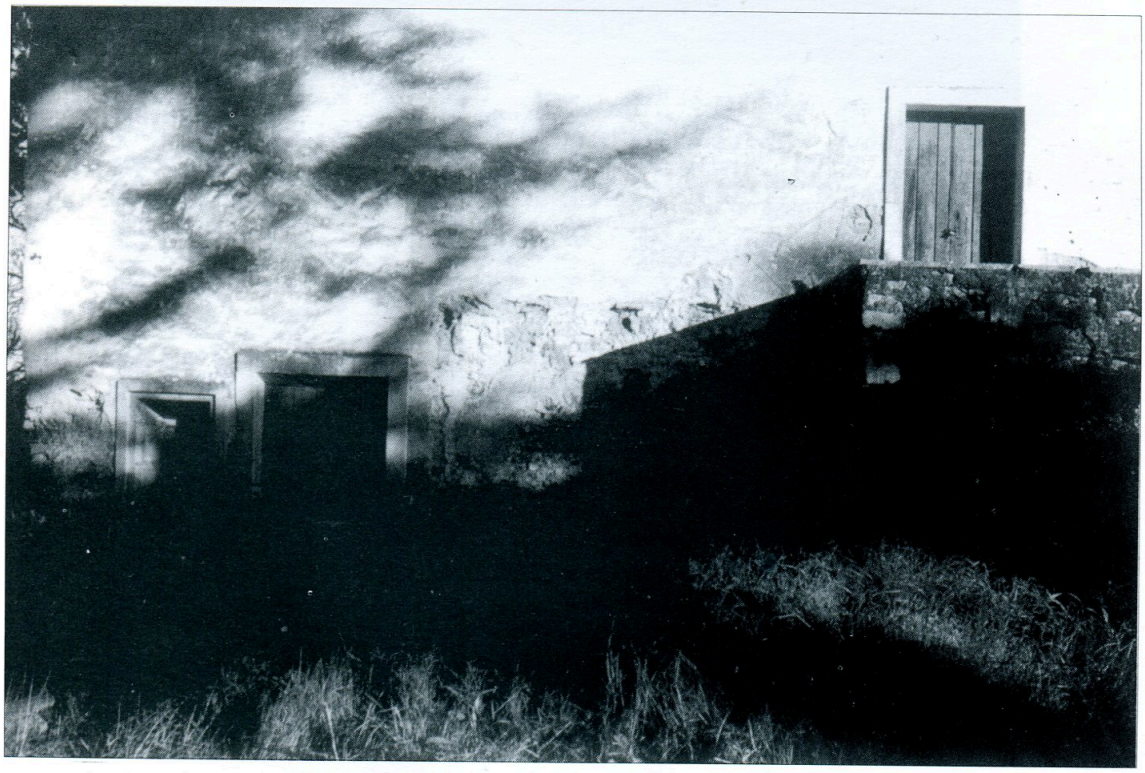
imagoLucis
FOTOGALERIA

PORTFOLIO é uma coordenação da fotogaleria Imago Lucis para a Última Geração

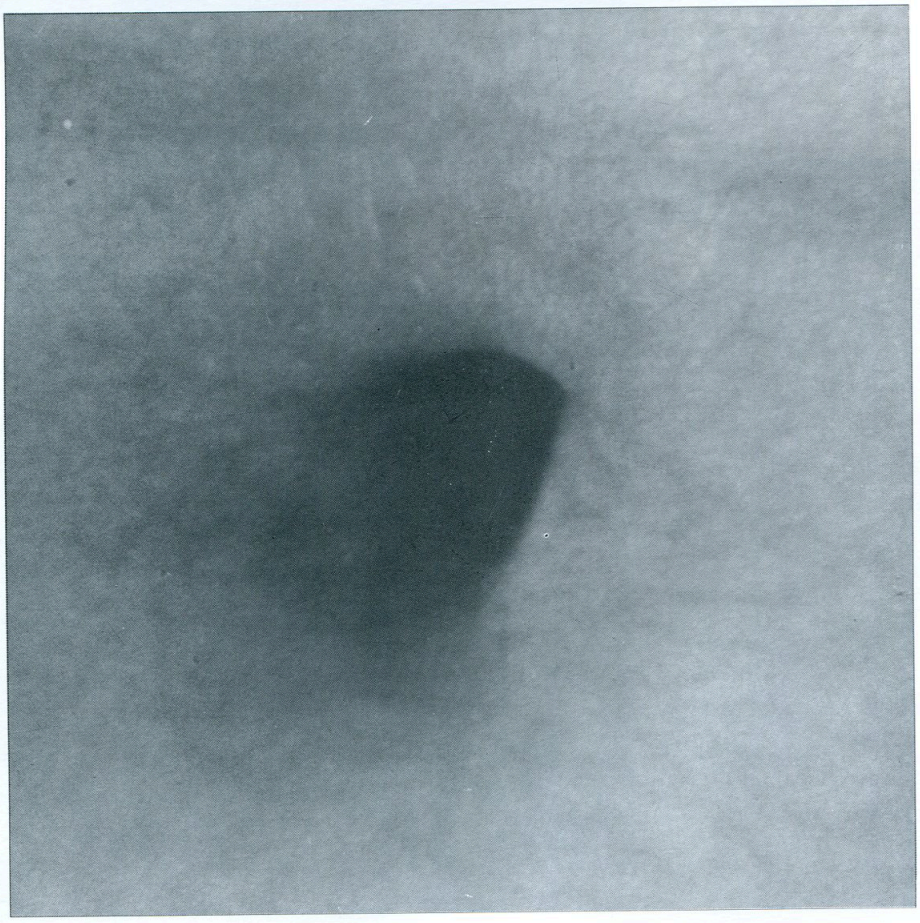
Aníbal Lemos

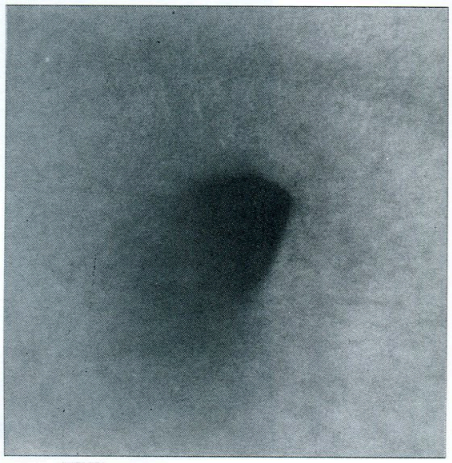
José Afonso Furtado



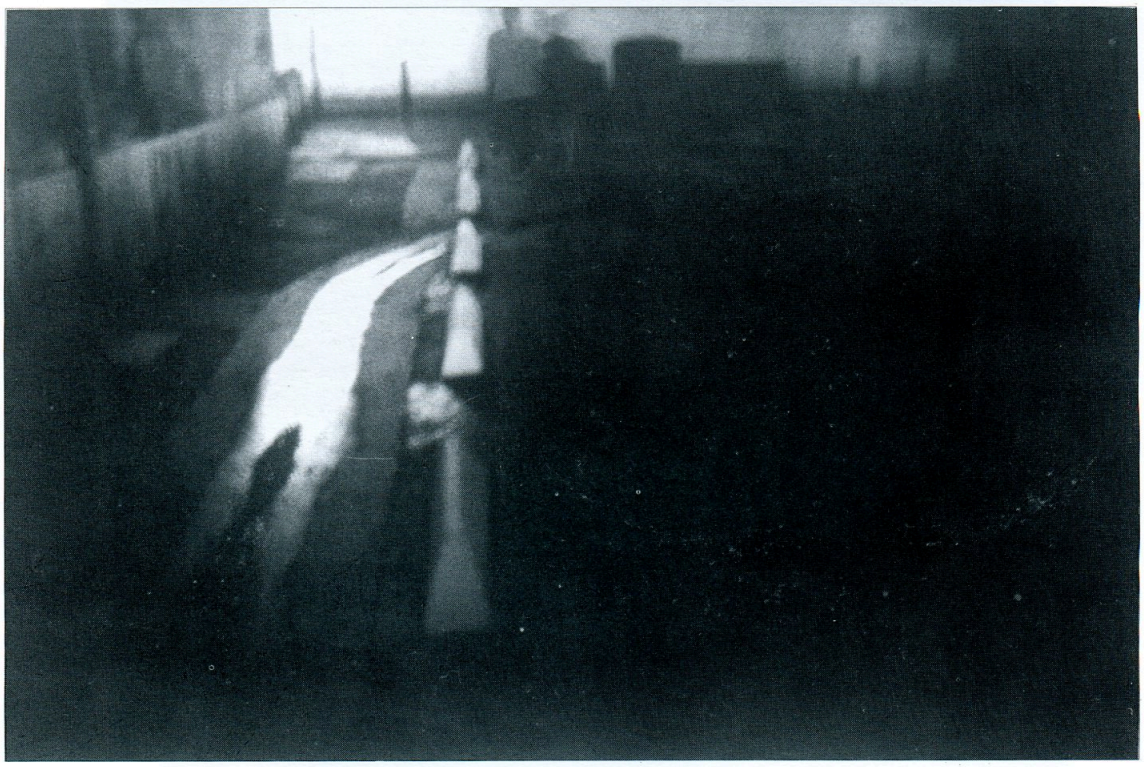


José Pastor



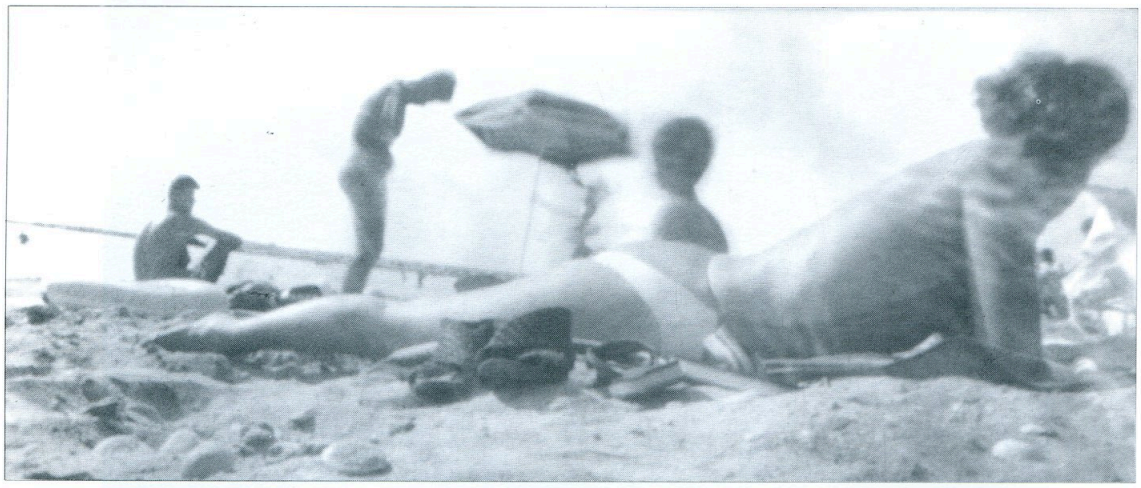


Maçãs de Carvalho

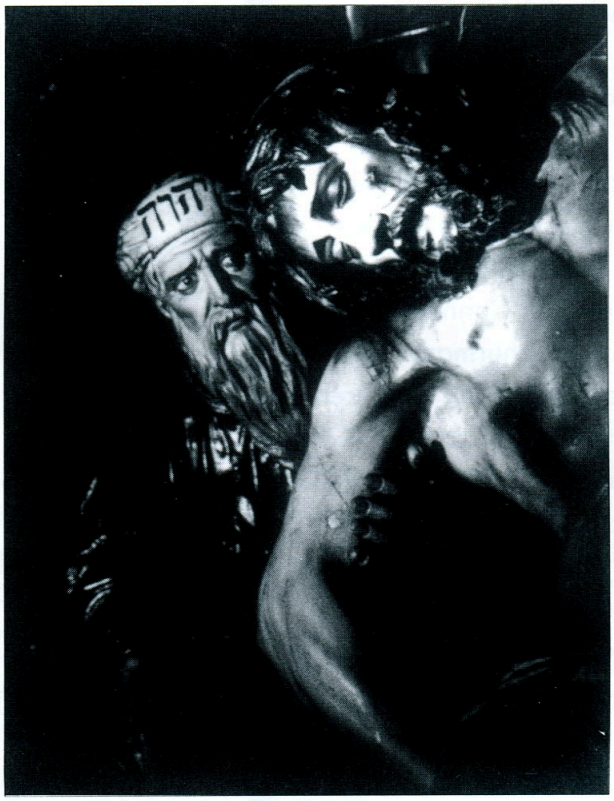


Manuel Magalhães

Manuel Miranda



Rui Prata


יהוה

Imago Lucis

FOTOGALEGRIA
1989* — 1992

Silke Grossmann

Fotografia da Bauhaus

Albert Henning, Alfred Ehrhardt, Andreas Feininger, Edmund Collein, Ellen Auerbach, Eugen Batz, Eric Consemuller, Florence Henri, Fritz Schleifer, George Muche, Gertrud Arndt, Grete Stern, Hajo Rose, Hannes Meyer, Heinz Lowe, Herbert Mayer, Herbert Schurmann, Hilde Hubbuach, Hinnerk Scheper, Irene Bayer, Irene Bluh, Irene Hoffmann, Josef Albers, Joost Schmidt, Kattina Both, Kurt Kranz, Lázló Moholy-Nagy, Lúcia Moholy, Ludwing Hirschfeld-Mack, Maranne Brandt, Max Enderlin, Moses Worobeitschik, Moshe Raviv, Paul Citroen, Richard Oelze, T. Luux Feininger, Umbo, Walter Funkat, Walter Peterhanz, Werner Graeff, Werner David Feeist, Xanti Schawinsky

Fotografia Subjectiva Alemã (1948 – 1963)
Adolf Lazi
Carl Struwe
Marta Hoepffner
Herbert List
Hermann Claasen
Chargesheimer
Helmut Lederer
Heinz Hajeck-Halke
Peter Keetmann
Siegfried Lauterwasser
Toni Schneiders
Ludwig WindstoBer
Otto Steinert
Erich Vom Endt
Monica Von Boch
Kilian Breier
Harald Boockmann
Joachim Lischke
Gunter Keusen
Guido Mangold
Robert Hausser
Stefan Moses
Alberto Jorge
José Afonso Furtado

Roger Thiery
Jean Michel Marchetti
Francisco Rúbio
Wolfgang Dietering
Thomas Ruff
Jorge Molder
Ralph Gibson
Rafael Navarro
Manuel Magalhães
Maçãs de Carvalho
Nuno Teixeira
Aníbal Lemos

Extensão dos Encontros da Imagem (Braga)
José Pastor

Alunos do Centro de Arte de S. João da Madeira
Thierry Urbain
Júlio de Matos
Yves d'Ans
Luciana Gilardoni
Rui Prata
David Escudero
Arno Fisher
Arquivo Aliança
Brian Griffin
Claudine Maurin
Daniel Langendries
Eva Rubinstein
Fabrice Picard
Françoise Nuñes
John Demos
Kristina Ziach
Manuel Vilarinho
Marlo Broekman
Max Vadukul
Ouka Lele
Philip Salaun
William Klein
Zhang Hai-Er
Emîlio Biel
Domingos Alvão

Imago Lucis

FOTOGALEGRIA
1989* — 1992

A **IMAGO LUCIS — FOTOGALERIA** É UM PROJECTO E UM ESPAÇO DEDICADO À ANIMAÇÃO NA / PELA FOTOGRAFIA.
ASSUMINDO UMA DINÂMICA INTEGRADA E PARTICIPATIVA NAS VÁRIAS ÁREAS DE INTERVENÇÃO FOTOGRÁFICA E DIVERSIFICADA NOS MODOS DE ESTAR COM A MESMA, PRETENDE A **IMAGO LUCIS** CONSTRUIR UM «TECIDO» DE VALÊNCIAS MULTIFACETADAS NAS RELAÇÕES **FOTOGRAFIA / CRÍTICA / PÚBLICO / COLECCIONADOR.**

IMAGO LUCIS — PHOTOGALLERY IS A PROJECT AND A SPACE PREPARED FOR ANIMATION IN/THROUGH PHOTOGRAPHY.
UNDERTAKING A PROGRAMME OF INTEGRATED PARTICIPATIVE ON IN THE VARIOUS AREAS OF PHOTOGRAPHIC INTERVENTION, AS WELL AS VARIED INITS APPROACHES AND RELATIONS WITH PHOTOGRAPHY, **IMAGO LUCIS** INTENDS TO CONSTRUCT A «CLOTH» OF MULTIFACED CAPACITIES IN WHAT REGARDS RELATIONS BETWEEN **PHOTOGRAPHY / CRITIQUE / PUBLIC / COLLECTORS.**

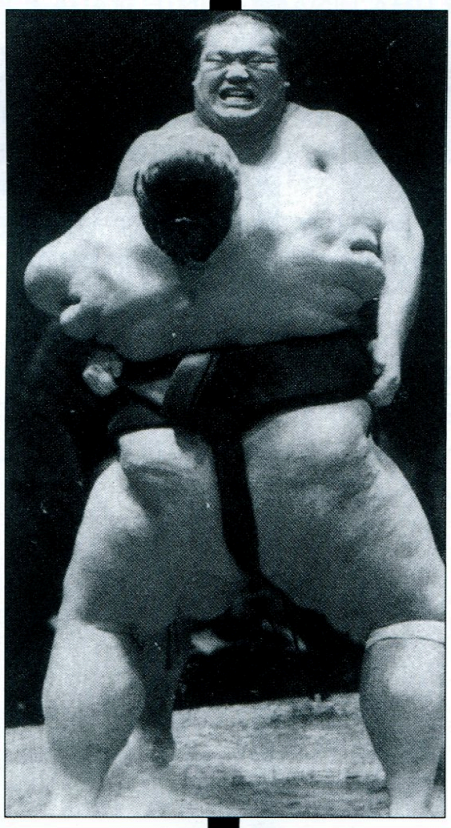
* INAUGURADA A 7/12/89

Rua de S. Francisco 22 4000 Porto / Portugal
Telef. (02) 2004347

QUE QUEREM OS MARSUPIAIS?

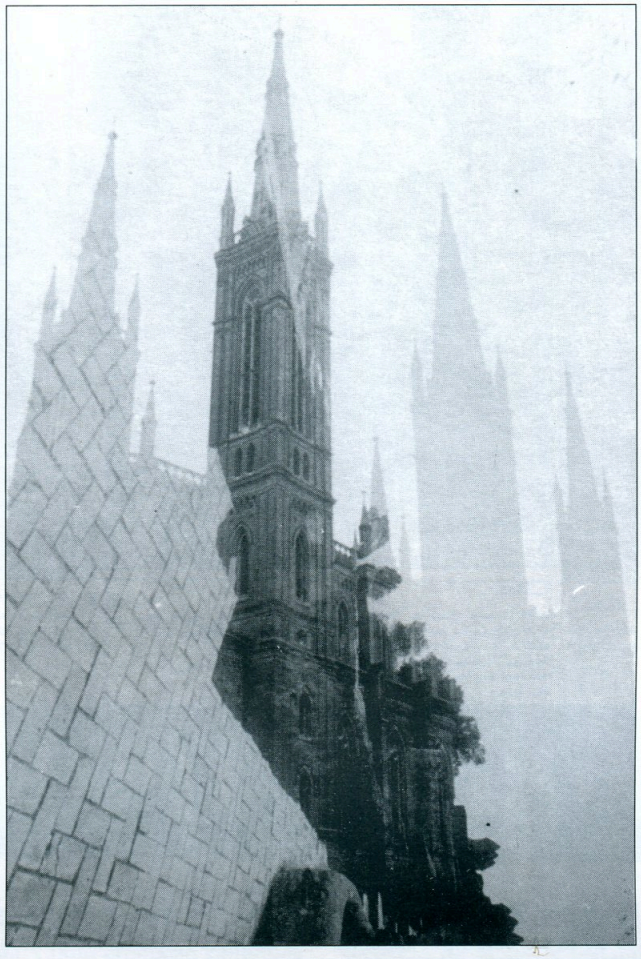
Peter Porter

No Grande Dia da Divisão
quando os nadadores nadaram e os vivíparos pariram
O Senhor estava já apontando as suas normas
para ajudar os psiquiatras.
Antes que a nuvem se dissipasse
e a linguagem adequada aos regulamentos se erigisse
a si própria, tínhamos o Super-Real
ao almoço e todas as nossas felizes necessidades
satisfeitas no instante, deixando as palavras estalar como foguetes
entre a alegre gente do Circo Sickert. Oh quão prontas
estavam as preposições então para se juntarem ao bando
dos empertigados substantivos, quão inocentes tais os cães
cheirando genitália cada advérbio,
não requerido então para ser responsável.
A linguagem era toda elevação, das baladas ao
suave balbuciar na cerca infantil, e dizia
o que os críticos pensam – é onomatepeia
pura e simples; a carruagem parte para Eólia,
a malta a cantar a plenos pulmões.
Desde há muito, porém,
acordámos com uma ressaca e achamos
as nossas palavras tão sérias como qualquer estudante moderno,
os petulantes gracejos rococó e irrisórias fachadas
que ocultam a nossa sexualidade transmutada por decreto
em insígnia nas carrinhas da segurança – e quem
poderia duvidar que as categorias significam apenas
o que dizem? Os nossos carinhosos médicos são tão jovens
como os nossos polícias; o paciente senta-se em quartos
de sombras escolhidas e ouve as risadas de
um Concurso enquanto o seu laço de pontas se tem bem apertado.
Mesmo aqueles grandes salvadores vestidos de luz
nos ecrãs de TV, sorrindo calmamente enquanto
outra rara e não-voadora criatura
passa a marca dos mil assegurados, tem sombrios
impulsos inquisitoriais, gritando em
exasperação, «Que querem os marsupiais?»
Deste modo abraçamos nós
as puras excepções, habitantes de angustiosas
sendas cujas naturezas não se regem pela
treinada interrogação, aqueles cujos nomes
tenham lançado uma benção sobre si próprios. Quem, se chamado
Donatus Katkus, poderá ser algo
senão um tocador de viola? Esses se tornaram
nosso heróis e compeliram nossos corações a bater
ao seu ritmo quando o último desespero aparece vestido
nos seus oficiais sintagmas, quando lemos
«Trabalhadores reúnem-se com uma Rainha de vidro
confortada com os mais vivos apelos hormonais...»
De volta à selva,
Festins surrealistas prosseguem, patrocinados
pelos melhores ambientalistas – estas coisas
podem ainda perder-se mas a toda a sua volta a Natureza
ostenta as suas trivialidades e codornizes e gerbos
nunca pedem a seus Empalhadores por uma interpretação
mais próxima do clássico. Com o que ficamos?
A cobra no encosto da porta enviuvada de sua casa.
o tentilhão chinês, o caracol aparalápis,
o gato banzai que dá sorte – não surpreende
que o que umo planeta superpovoado goste de estimar
seja a sua intransigência, o desperdício
que subjaz à sua moralidade, cuja vida
não é nunca Puritânica embora bem provida
de censura. Algures em todos nós
reside o apego ao risco, a ligação com sons
de amor e ódio, tão semelhantes aos que tiveram sucesso
antes que o Senhor assentasse as suas disposições – assim
enquanto nos preparamos para pontapear o peludo amigo
que se penteia a nossos pés, ousamos esperar,
mesmo tão irremediavelmente tarde demais, que a fortuna nos sorria
à sombra da árvore da vida, não do bem.



tradução de:
«Última Geração», Oficinas Gerais

OS TEMPOS NO TEMPO



Ventura de Sousa

APORIAS E SIMILITUDES. COMO UMA INTRODUÇÃO

1. Estiolamento do pensamento monográfico

Um ponto: uma referência. Algo de único perde-se na realidade. O paradigma de uniformizar individualizando é, hoje, como que ultrapassado, pela possibilidade que há: ler/ver o mundo com a pluralidade dos sentidos.

Os passos que correspondem à absorção do género monográfico caminham com preceitos ideológicos comuns. Quando as matrizes se estilhaçam, salta a interrogação então porquê ainda a circunstancialização clássica? E ainda outra questão: que relações mantemos com as nossas memórias — enquanto eu ser do meu mundo e como eu no(s) mundo(s)?

O peso do espaço, absorvido até à fugidia-pretensa-exaustão vigor- ou como vulgata de momentos. O subsídio da ordenação paciente da cronologia inócua ainda é vincada. A *polifonia* surge desbravante, incomodativa, e apostada em ver os tempos que os tempos geraram. A sua carga lúdica tem os saberes de reatar os trajectos únicos e fazer emergir a memória como exercício inter (e intra) geracional.

2. Músicas no tempo (I)

Os dispositivos clássicos de segurança imaginária do ser disparam. As formas tradicionais de sociabilidade acabaram-se. Situações angustiantes cravam-se indelevelmente nos discursos. A criação rasga as pacíficas posturas do devir societal e, por vezes, ensaiam-se, de forma não muito consensual, mas com relativa eficácia, porque não linear nem matizada pelo autoritarismo, figuras do ser não toldadas pelas modalidades teológicas.

Mas, um dos sentidos, dessas figuras, é o de serem mistos de indústrias tecnológicas pesadas e modelos de consumo toldados por um pretenso individualismo, é silhuetar uma consciência pacífica e habituada ao rodar paulatino da visão unilateral de um certo tempo, especialmente aquele que se quer crer como o *único*.

Errando o alvo, mas conformando e anulando os receios dos seres, trilha sistematicamente a via que aponta para a formulação, que de forma singela, reduz o ruído, cria redundâncias, e tautologias, e apaga os focos dos sentidos perturbadores.

A ameaça, ou o seu medo, é gerível porque se considera, à partida, como inexistente, e jamais com real.

3. Músicas no tempo (II)

Formular questões, salda-se na presente conjuntura mental com predisposição, de acordo com os postulados ditos maioritários, cabotina e/ou des-consensual.

Se este fenómeno não se quer de imediato único, assume-se, no entanto, particularmente apoquentador, numa época que se diz aberta, transparente e futurante, pelas sequelas indeléveis que transporta: o debate teórico é lido como supérfulo e o debate político como extravagante. Tudo funciona em maioria e de acordo com a diáfona supervisão pragmática. Não prevendo enviesamentos, esta profícua forma de estar no mundo transporta, e implementa, nos germens dos simulacros do ser no mundo.

Ao longo dos tempos, situações limites originaram uma visão extrema das condições ontológicas. Nasceram, e medram, movimentos sociais, caracteristicamente, inovadores, mas de uma núvem, de cujos contornos não se vislumbra nada, imbute um tradicionalismo e uma inércia soezes.

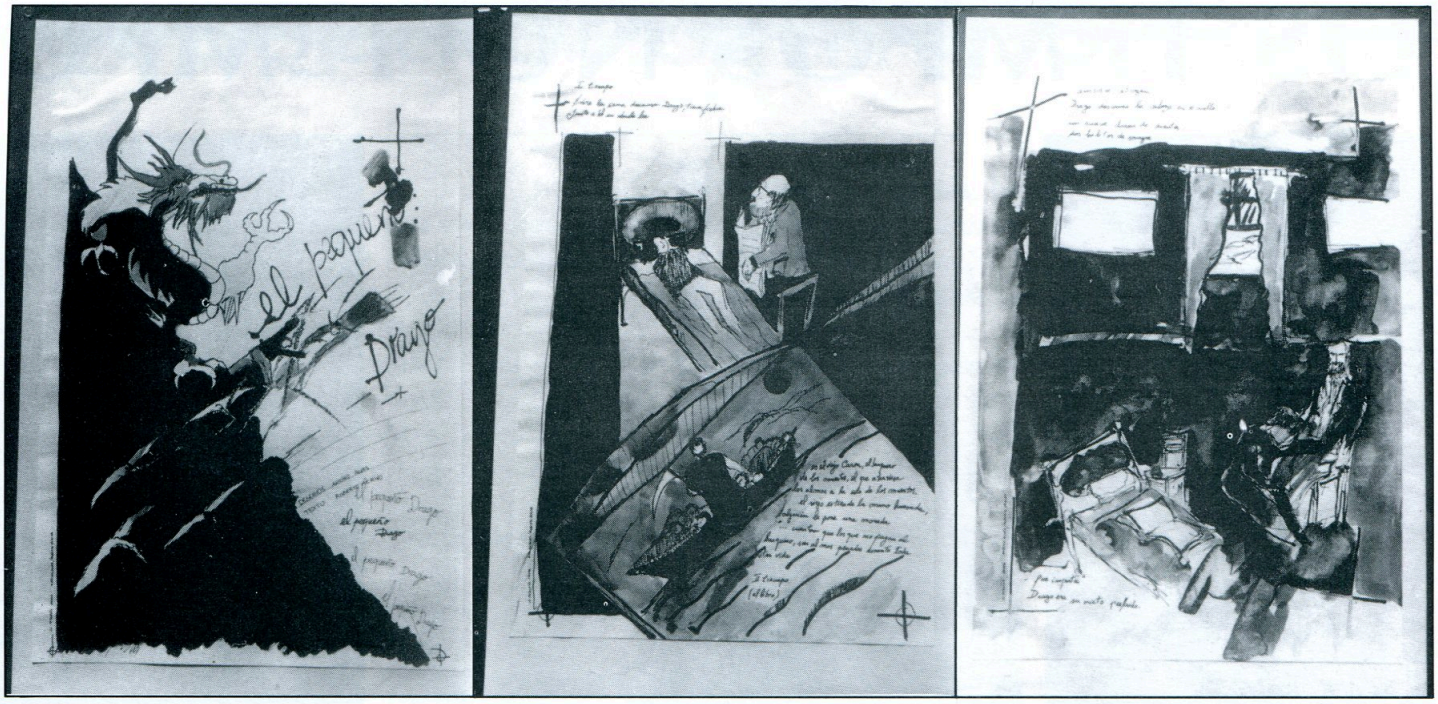
Ponderar estas fronteiras, talvez não tenha sido (e seja) tarefa fácil e aliciante. Um certo conservadorismo acertou o passo com as apologéticas vantagens de um devir atraente. À exponencial carga subjectiva do sujeito, acopolou-se um exterior bélico, e concorrencial, que faz as delícias dos arautos das silhuetas modernas.

O falar interposto acomodou o sujeito e as transferências simbólicas ditaram uma ausência de diálogo angustiante. O contínuo crescendo, que se molda na antiga ideia de ordenamento, crava-se num viver à *deriva* e num *pensar fixista e imutável*.

À sociedade de exclusão ter-se-á que contrapor a sociedade de diálogo, onde pensar e criar sejam o tónico da valorização pessoal, e jamais se confundam com os arquétipos e mitologias, praxiais que truncaram todo o devir e de cujas heranças ainda somos herdeiros, cruzando as interrogações perenes com as fracturas existenciais.

Vila Nova de Gaia, Outubro de 1991

José António Afonso



EL PEQUEÑO DRAGO

I tiempo

Sobre la cama descansa Drago, tiene fiebre / junto a él su abuelo lee es el viejo Caron, el barquero / de los muertos, el que atraviesa / las almas a la isla de los muertos. / el viejo extiende la mano huesuda, alguién le pone una moneda / ... cuentan que los que no pagan al / barquero, son almas penadas durante toda / otra vida

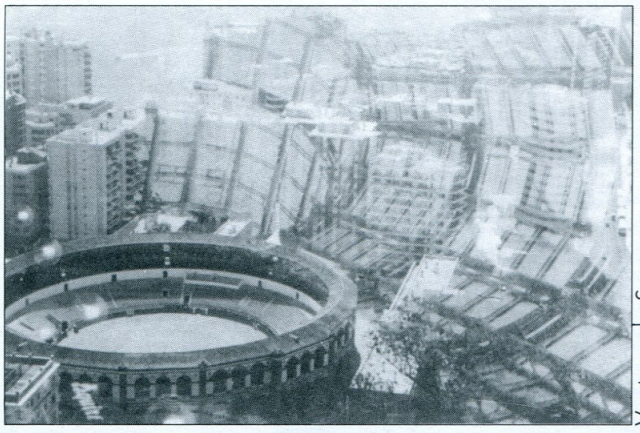
II tiempo (el libro)

ambos se abrazan, / Drago descansa la cabeza en el cuello / ... / un suave clavar de dientes, / dos hilitos de sangue / – que importa? / Drago era su nieto preferido

OS TEMPOS DO TEM

Oh mãe que me afogo. Nadar no Douro, no Rio, foi coisa que aprendi a custo enquanto menino depois de lá ter caído por mais de uma vez. Mas nadar nas águas do Tempo é coisa que seguramente não sei e não é agora que vou aprender. Caí no Tempo vindo do Tempo e nele me vou afundar. Mas deixemos para especialistas considerações mais profundas sobre o Tempo. É assunto demasiado sério para diletantes (como eu).

Para mim, Tempo é duração. Só isso. Duração feita retorno, eterno retorno. Como as Primaveras que vão e voltam. Tempo é ritmo, vibração, transformação. Também vejo o Tempo como forma de domínio e ocupação do Espaço e como fenómeno composto de muitos ritmos diversos coexistentes numa dimensão única. Tempo é polifonia feita de infinitas melodias em contraponto.

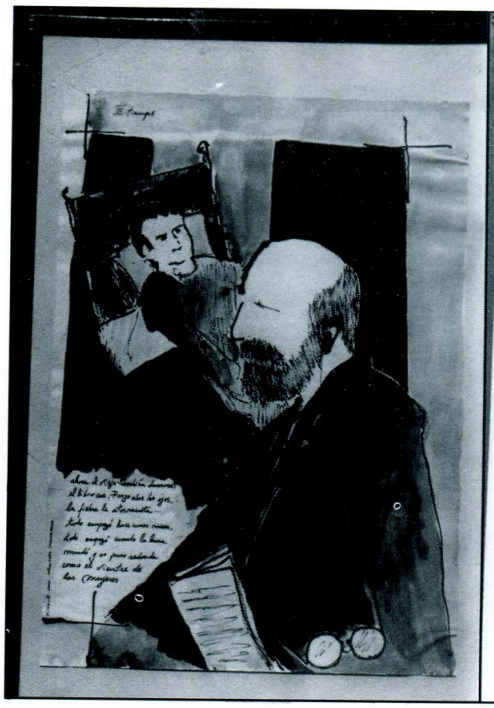


Ventura de Sousa

Velhos e novos, citadinos e rurais, pescadores e lavradores, indústriais e comerciantes, artistas e intelectuais, todos, com suas experiências e expectativas, modos de estar, atitudes, valores, mentalidades, indiciam mundos diferentes a Tempos diferentes neste Espaço/Tempo presente que condensa em si o Passado e o Futuro. De muitas formas se vive o Tempo. De muitas formas se mede o Tempo. Mede-se por gerações como quando se diz que isto ou aquilo é do tempo do nosso avô. E mede-se por luas, relógios de Sol, de água, e de areia, de quartzo e partículas atómicas. E vive-se a vida à cadência do jumento, da bicicleta, automóvel, avião e foguetão. Um acontecimento importante da nossa vida individual ou colectiva também serve como baliza de Tempo. O antes e depois de casado, o ano N, aC. ou dC., ou antes e o depois do «25». Enfim, a cada um os seus tempos no Tempo e suas formas distintas de o viver: Tempo absoluto e relativo, cronológico e histórico, objectivo e subjectivo. Mas há tantas formas de viver o Tempo como de conceber, organizar e ocupar o Espaço. Importa-me particularmente esta questão: a relação Espaço/Tempo pois era de fotografia que queria falar e não de Tempo.

A fotografia congela um momento do Tempo num espaço delimitado a duas dimensões. Por isso a fotografia é Tempo mumificado, prisioneiro de um espaço seleccionado entre muitos espaços possíveis. É um Tempo destinado a coexistir com outros Tempos. Como Tempo mumificado a fotografia é Morte de um tempo que persiste, que não deixa de ser Tempo. Desfaz-se o paradoxo se atendermos ao facto de a fotografia registar um momento da vida constituída pela coexistência de infinitos momentos diferentes de vida. O antigo e o moderno. O antes, o agora e o depois. A sugestão dinâmica ou estática da imagem depende do modo como se interpreta e aguarda a conjunção/disjunção, consonância/dissonância dos diversos ritmos em presença e do ponto de vista ou perspectiva espacial de quem regista essa imagem.

A este respeito a mensagem fotográfica remete para o simbólico como qualquer outra forma de expressão codificada. Não é o real que está aí presente mas uma representação do real codificado por alguém. Parece banal mas a questão não é pacífica. Na pintura ou desenho a convenção é evidente. Aceita-se. Pode-se representar na tela o que existiu ou existe mas também se pode pintar o que se supõe vir a existir ou apenas o que existe na cabeça do artista pintor. Na fotografia não. Não se pode fotografar o Passado nem o Futuro e muito menos os objectos na imaginação. Pelo menos para já. Dá a sensação de que a fotografia não mente. O objecto estava lá e era assim. A luz o banhou e o transportou pela porta de obturador, que tapa o buraco do diafragma, até à película. Mas não. Como suporte de mensagem a fotografia é o resultado de duas projecções: a de quem a faz e a

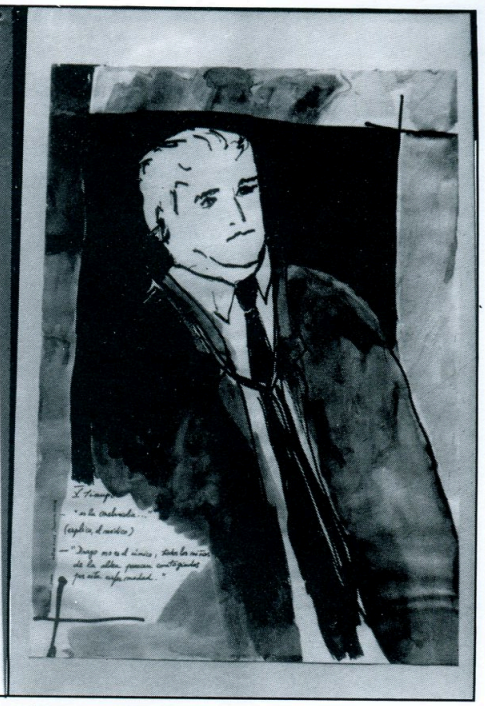


III tiempo

Ahora el viejo también duerme, / el libro cae, Drago abre los ojos / la fiebre le atormenta... / todo empezó hace unos meses, / todo empezó cuando la luna / mudó y se puso redonda / como el vientre de las mujeres

IV tiempo

la luna lleva, / un paisaje de bosque, / gritos, aullidos de lobos



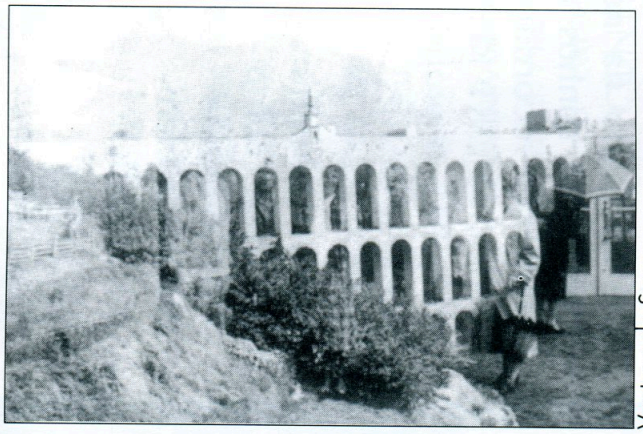
V tiempo

-"es la melancolía..."
(explica, el médico)
-"Drago no es el único, todos los niños / de la aldea parecen contagiados / por esta enfermedad."

PO NA FOTOGRAFIA

de quem a lê. Através dela se estabelecem complexas relações mediáticas entre o autor, o leitor e a vida. Como produção simbólica não é o que está lá que importa, ou pelo menos não só, mas o que pode ser projectado dentro e fora do caixilho que a limita e delimita. A codificação e descodificação «do real» impresso num bocado de papel depende do Homem, da sua vivência dos tempos no Tempo.

O Tempo em fotografia trabalha-se com o obturador desde a pose mais ou menos longa ao instantâneo de uma fracção infinitesimal de segundo. Mas também pode ser sugerido pela compressão ou dilatação do espaço provocado pelo uso de diferentes objectivas. Por outro lado, o movimento pode ser sugerido pela composição ou organização das formas no espaço disponível. São diferentes maneiras de lidar com o Tempo. A pose longa mostra como o Tempo trabalha as coisas, e nos trabalha, a partir de dentro. O instantâneo parece mostrar «o que é» da forma mais pura, fresca, cândida e autêntica mas a pose pode ser mais séria acerca do «real». Na pose, sobretudo em retrato, há mais tensão porque o «retratado» se confronta entre o que é, o que pensa ser e o que quer mostrar de si. Mas falo de retratos, não de bonecos. No retrato há mensagens implícitas e explícitas, conscientes e inconscientes. Explicitamente há quase sempre um sorriso, ou um ar de olímpica segurança ou o ar de quem quer de si a imagem da verdade, do poder, autoridade ou outra imagem qualquer. O que está em causa é a expressão definitiva e intemporal do «eu» a partir de um momento do tempo. O retrato, pressupõe-se, é para a posteridade. Mas nem todos os sorrisos são de Gioconda e por trás da máscara que nos esconde nos mostramos. E na própria escolha da máscara que mostramos o que pretendemos esconder. A pose longa de objectos mostra como a luz a trabalha numa sucessão contínua de momentos. O tempo é concebido como um *continuum* e não numa visão atómica. Não se trata de uma sucessão de imagens instantâneas mas de uma imagem única trabalhada pelo Tempo.



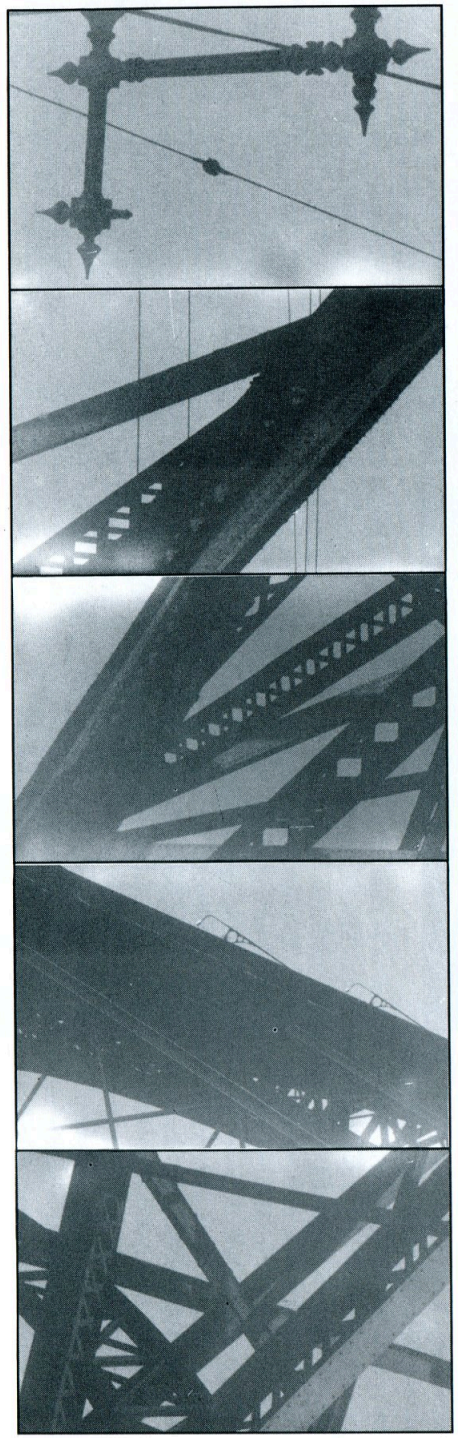
Ventura de Sousa

Aí sente-se qualquer coisa de misterioso e insoldável. A Atmosfera que envolve o objecto mostra-o e esconde-o na ambiguidade de uma imagem mal resolvida. Por isso e apesar de tudo prefiro a pose à luz do relâmpago. Não é seguro haver mais verdade na pose mas provavelmente há mais mensagem implícita e explícita e sobretudo há tensão.

A teleobjectiva comprime o espaço. Deste modo o «tempo» entre dois pontos torna-se menor. A focal longa dá-nos a ilusão de que tudo se sobrepõe pela compressão da perspectiva. Colocamos lado a lado o que na realidade fica distante no tempo e no espaço. Mas se tudo se comprime e amalgama sugerindo a compressão do tempo este pode, no limite, ser suprimido registando-se uma fracção de espaço descontextualizado, abstracto e intemporal. A teleobjectiva junta e aproxima mas também separa e isola dada a sua fraca profundidade de campo e seu apertado ângulo de visão. Pelo contrário a grande angular exagera o efeito de perspectiva. O que está perto parece ficar longe e alteram-se as relações de escala entre as coisas. Não há maior ilusão que a ilusão da verdade fotográfica. No entanto, a fotografia é usada como fetiche, ou para mostrar o lado favorável ou desfavorável das coisas e situações e pode servir, e serve, para alimentar o imaginário de que nos nutrimos, a visão nostálgica do que fomos, enfim a ilusão quase perfeita da realidade constituída por uma escolha aleatória de um Tempo feito de tempos num Espaço feito de espaços que julgamos reconhecer.

Vila Nova de Gaia, 6 de Maio de 1991

Ventura de Sousa



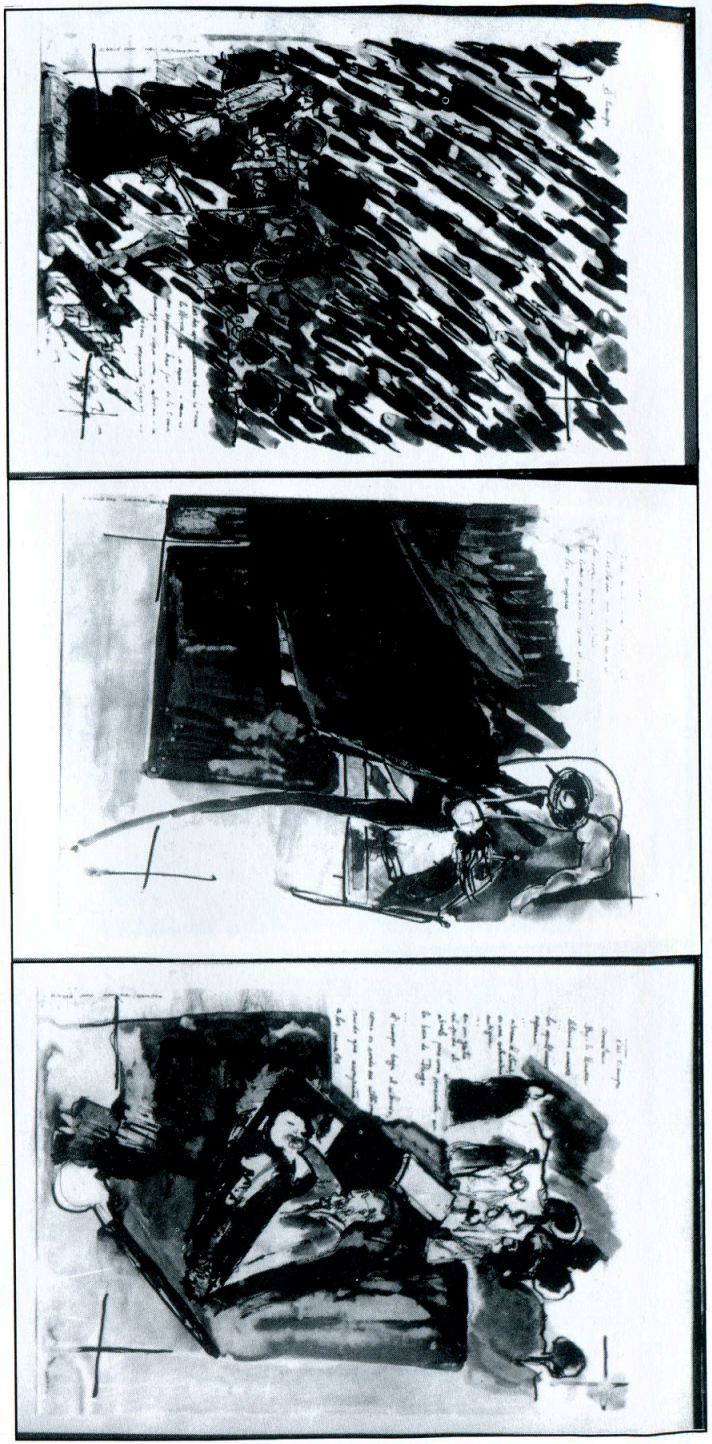
A MEMÓRIA-VÍDEO (VIDEOMEMORY)

I. START RECORDING...

II. A carne arranca o motor, comutando o STAND BY em ON. Um pequeno botão, da carcaça física da nossa mente. Uma viagem até ao recôndito passado, um REWIND esmagador até ao início da nossa existência, como nos sonhos ou nas sempre efémeras recordações. Pequenas visões, SHORT REPLAYS, na nossa máquina, o próprio eu — VIDEO-MACHINE...

III. Um pequeno filme, algures escondido nessa complicada máquina de toda evoluída tecnologia. Agrupamento de elementos pictóricos, uma-a-um, cadência silenciosa e imperceptível de 25 STILL-FRAMES ao segundo. Guarde-se a imagem de um lugar (o cenário), de um rosto (a personagem), de uma lágrima (a mensagem); do ZOOM ao CLOSE-UP, termos tão inúteis como as recordações esquecidas na nossa mente. Identifiquem-se as fotografias — esse esplendor, a luz — STILL-FRAMES rebuscados ao VÍDEO, a nossa memória — VIDEOMEMORY...

A MEMÓRIA-VIDEO



VI tiempo

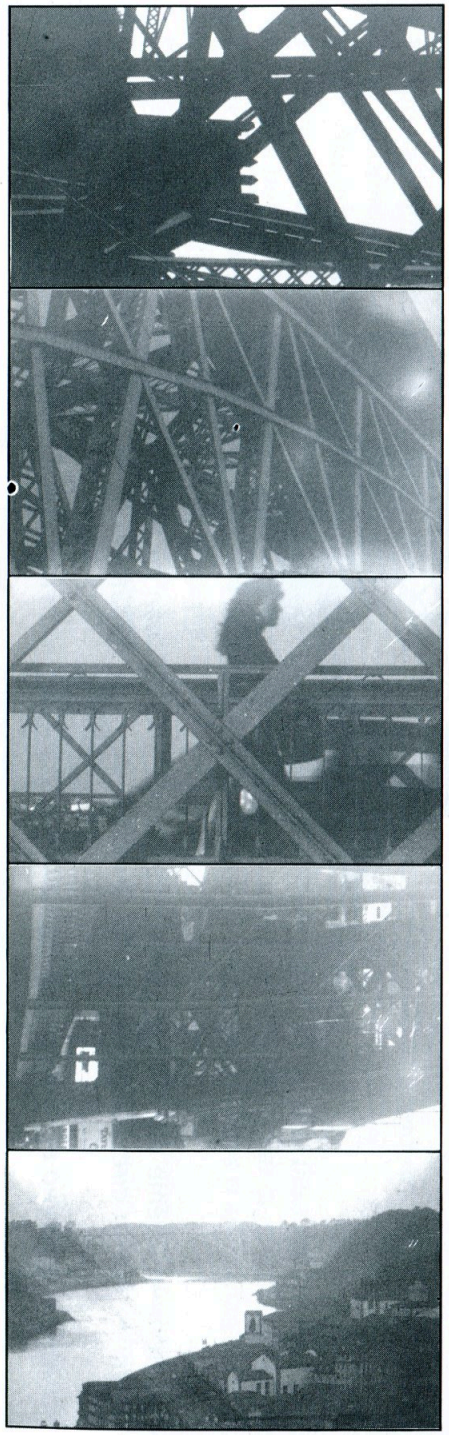
los dos sepulcros abren la tierra,/ la lluvia cae, y es espesa,
a pesar de/ese bowman, frío frío, de la tierra/emerge un
vapor como si estuviera viva/.. beben pequeños tragos de
vino

VII tiempo

Diego descansa muerto sobre su lecho,/todos lloran, una
palidez hermosa,/la cabeza hacia la ventana,/la
luna es redonda como el vientre/de las mujeres

VIII tiempo

comienzo,/Bajo la lluvia /lejanas suaves//los sepulcros/
esperan/ abren el abuelo/ es una costumbre /antigua.//
en un gesto rápido el/ abuelo pone una moneda en/la
boca de Diego//el cuerpo baja el silencio/como es
sendo ese último/ruido que acompaña/a los muertos



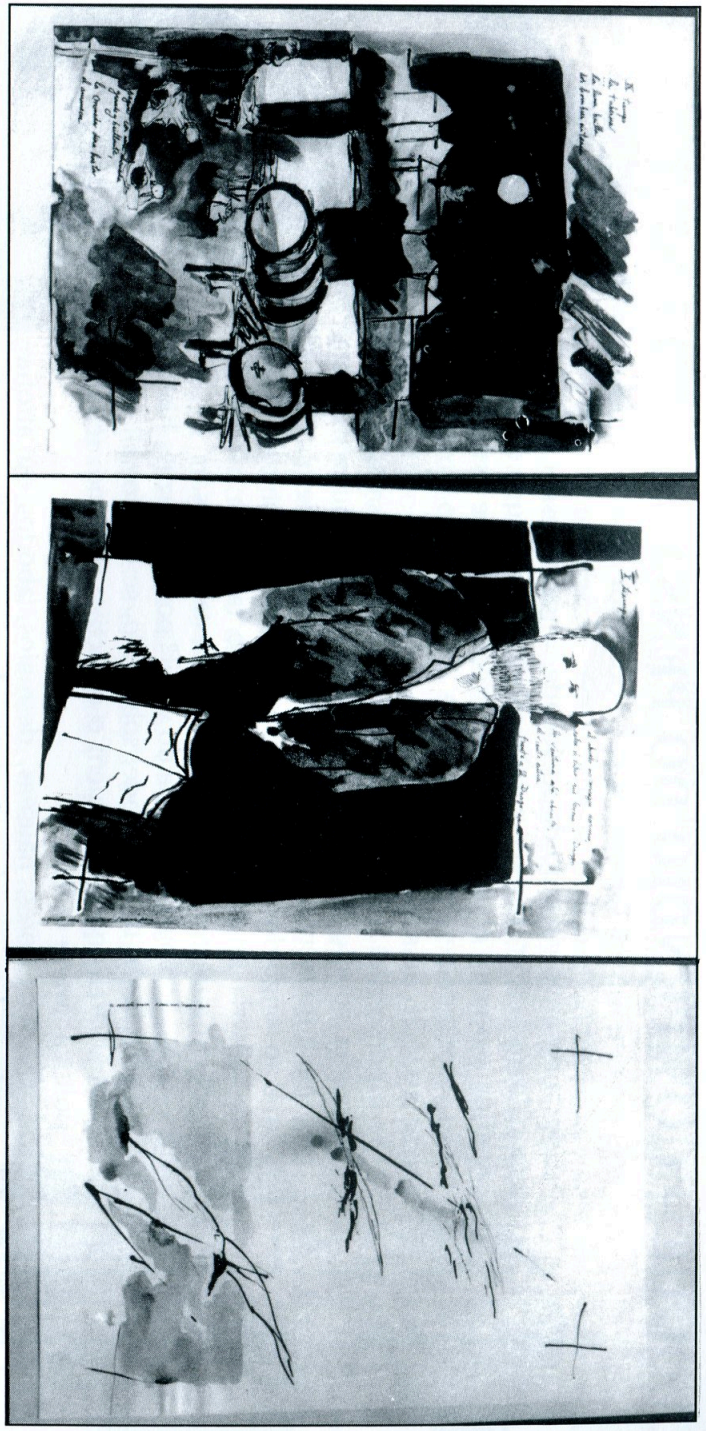
IV. Nesta tua fantasia onírica, videográfica, podes procurar o exacto momento do bem ou do mal que queres achar. FAST REWIND ou FAST FORWARD (REVIEW/CUE), como se a tua vida passasse loucamente numa veloz vertigem de imagens. A tua memória condicionada ao visionamento das gravuras da tua mente, guardadas em fitas magnéticas que não te atraiem — MAGNETIC VIDEOMIND...

V. Nesta mundo de aparências visuais, agarrado a esteticismos da cor e da luz: a fotografia, a fotogenia, o falso parecer para bem parecer. Nada como guardar essa hipócrisia em combinações binárias de gravação e/ou leitura digital. A nossa memória fica mais feliz com essas imagens sempre irresistíveis das recordações caleidoscópias. Até que um dia, um sádico louco carregará no botão vermelho do CONTROL REMOTE e apagará para sempre as ilusões, os sonhos e as lembranças polarizadas magneticamente nessa nova memória — VIDEOCASSETE...

VI. STOP RECORDING.

19 de Março de 1990, 00h02mns
Texto: Nélson Alexandre
Fotografia: Paulo Filipe

(VIDEOMEMORY)



VOGUE – COMPÊNDIO DO PENSAMENTO UNIVERSAL

Com o desenvolvimento da sociedade, onde o design e o marketing têm uma palavra a dizer, Moda é a palavra em voga. E o que é a Moda? Moda, significa uso geral ou passageiro e é frequentemente associada ao vestuário, tornando-se mesmo sinónimo deste no uso corrente. Devido talvez ao facto de ser efémero.

Se a primordial função do vestuário é o utilitarismo, protecção do corpo contra condições adversas, rapidamente tomou mais vasta dimensão: a imagem visual, esta importante forma de comunicação que ao longo dos tempos moldou o comportamento humano. É através da imagem que o individuo tal como a sociedade podem reflectir-se no seu modo de estar e pensar.

A psicologia da "Moda do vestir" pode traduzir a história e a evolução da sociedade, sobretudo, se esta for aliada de outras áreas que distinguem o colectivo humano: religião, política, arte e cultura.

Quantos dores, náuseas, desmaios, abortos ou atrofiamentos pulmonares foram provocados por espartilhos usados abusivamente até ao início do nosso século?

Luís XIV, o Rei Sol, por pura loucura ou visão económica, tentou o desenvolvimento das indústrias têxteis francesas, através do uso excessivo de rendas e tecidos de luxo, e dando-se mesmo ao requinte de proibir as damas de se apresentarem na corte francesa do século XVII envergando duas vezes o mesmo traje.

O estilo império traduzido por vestes finas e decotadas provocou inúmeras gripes, tornando mesmo as peles mais flácidas em corpos enregecidos pelo frio que as vestes não disfarçavam, simplesmente porque na França o clima difere ligeiramente do da Grécia, berço da filosofia ocidental, onde o corpo é apreciado, cultivado, evocando uma mente sã. Todos vivem à imagem de um Apolo, Antimisa, ou até mesmo Afrodite. Os Romanos sacrificavam, posteriormente, o belo em honra da funcionalidade e tentam ser como Minerva de chitón.

Se no passado se vivia de e para a terra é natural que os trajes adquirissem maior volume na parte inferior.

LA ESPESURA DEL BOSQUE ES SOMBRÍA Y HÚMEDA...

António Alves

Oberón: — Traéme esa flor... y vuelve aquí antes que Leviatán nade una legua.
Puck: — Puedo circundar la tierra en cuarenta minutos.
...
Cuando emprendió el vuelo pensó ligeramente, el tiempo es el número y el número es perfecto.

Na época barroca, chega-se ao exagero de derrubar e alargar portas em prol dos cânones estéticos da época, ou, doutro modo, provocando deformações físicas ao ligarem-se os ombros desde a infância, tornando-os praticamente inexistentes.

No início do nosso século, vive-se para o quotidiano para uma sociedade nova. Aparecem diversas correntes literárias e artísticas, o automóvel e o avião. A silhueta esguia prestes a tomar qualquer forma, pois tudo é novo e existe um mundo para descobrir. Os primeiros costureiros e as primeiras revistas de moda tinham feito há pouco a sua aparição. Ditando as suas leis como se fossem os deuses visionários do gosto colectivo, encaminhando disfarçadamente nas suas tendências mais ou menos coloridas todo em círculo de gente encerrado pela linha invisível do seu gosto.

Calças justas e saias rodadas, a juventude inquieta saindo do espectro negro do pós-guerra, uma necessidade de exaltar o sangue novo e pululante que circula em suas veias para reconstruir a sociedade abalada.

Anos oitenta — o exagero do volume dos ombros devido ao sonho tornado realidade: a exploração espacial. Abriam-se novos horizontes aos habitantes de um planeta cansado onde os trajes eram curtos e esquartejados. Uma abertura que projecta a imaginação em rotas cósmicas onde viajam seres inexistentes e criaturas andrógenas conferindo ao vestuário uma dimensão que ultrapassa a funcionalidade e o projecta rumo a um produto de espectáculo quase irreal e mágico.

Ao entrarmos na década final do segundo milénio da nossa era, deparamos com a proliferação do plástico descartável e encontramos o homem numa atitude pensativa buscando a ideia que poderá salvar o seu planeta. Todos os dias somos bombardeados por avisos contra os vários tipos de poluição: sonora, visual, química (destruição da camada de ozono e zonas fluviais danificadas pelos detritos largados por fábricas).

Os cadernos de tendências actuais mostram obviamente tudo isto através de tons ocres e tecidos naturais de tendência claramente ecológica ou num contraste aparente de cores primárias com formas simples e aderentes mostrando os corpos nas suas linhas originais com aberturas visíveis e funcionais utilizando tecidos produzidos pela mais avançada tecnologia.

É justo, então, atribuir à moda não apenas o estatuto frívolo da banalidade e conferir-lhe o direito de ser considerada como um fenómeno cultural espelho das intrínsecas co-relações sociais. Mais justo será refazer o velho provérbio e encaixá-lo numa perspectiva visual: «Diz-me o que vestes, dir-te-ei quem és».

Texto e desenhos: *Julibel Fernandes*

Descubriría la flor y derramaría el néctar sobre los dos enamorados, dos eran necesarios para amar y dos también para el odio, si Yago odiaba era porque Desdémona y Otelo existían, la pareja perfecta, la unión del sol y la luna, del día y la noche, Helena y Demetrio, Hérmia y Lisandro, Píramo y Tisbe separados por esa unidad de piedra y cal, el muro nocturno que separaba los dos amantes.

Como Ariel, Puck era uno de esos genios rápidos y velozes que se suspenden en el aire, ellos eran el cero y el infinito, el todo y la nada, lo que se transforma y muda de nombre... el número, rió, incluso Hamlet que era la unidad perfecta era tentado por Ofelia, ser o no ser, uno igual a uno, él mismo la unidad dividida en dos, la sombra de su padre, la duda, más alla sonriente la calavera de Yorick... Claudio y Gertrudes, Rosencrantz y Guildenstren, los espias asesinos, Polonio y Laertes, todos en una conjura de pasadizos y cortinas...

Cuando pensó en Ricardo, el frágil rey, vió los cien pedazos de su espejo, cien únicos fragmentos de su alma, ni uno más ni uno menos, allí cien veces la traición se reflejaba, cien veces el dolor taciturno de un rey robado de su gloria...

Y Lear, vagabundo de vientos, el viejo rey era ahora en el medio del torbellino como Ariel, la cabeza vacía, el cero absoluto ante el abismo y la tormenta...

César, António, Cleopatra, no era el mundo demasiado pequeño para tres?

Veneno cumple tu propósito, néctar cumple tu función, debo apresurarme, el tiempo pasa rápido como mis sueños, y la tierra era ahora el Globo de madera de un viejo teatro, debo correr y derramar el misterioso líquido sobre el desdeñoso amante, y deberé hacerlo perfectamente, sin confusiones, sin enredos o artimañas, si no, lo que es una comedia puede volverse en tragedia.

La espesura del bosque es sombría y húmeda, hadas y ninfas, duendes y fuegos fátuos habitan la floresta, esta floresta donde el tiempo había parecido detenerse, al primer canto del gallo, todo será diferente...

Roberto Merino M.

ARTE SÍNTESE

Embora neste final de séc. XX toda a gente fale de Arte é muito difícil definir uma obra de arte.

De um modo geral a obra de arte supõe uma ideia ou emoção no espírito do artista, a sua concretização e a sua transmissão a um grupo maior ou menor de pessoas.

Uma obra de arte célebre será aquela que consegue que um grande grupo de pessoas se emocionem quando estão a observá-la.

Ao longo do tempo os conceitos de Arte foram sendos alterados.

As primeiras obras de arte conhecidas aparecem hà 20 mil anos, e são as pinturas rupestres que datam da Idade da Pedra.

Temos depois a arte egípcia marcada pelo gosto do colossal bem patente nos túmulos, sendo o exemplo mais famoso as Pirâmides de Gisé.

No séc. VI aC. até ao séc. V a Grécia foi o lugar onde se centrou e desenvolveu um novo conceito de Arte.

As obras de arte deixaram de ser colossais para passar a ser harmoniosas.

O homem foi o tema fundamental da escultura que passou a ser muito rigorosa na representação do corpo e nas fisionomias.

O Parténon pode ser considerado como símbolo da arte grega.

A arte romana foi muito influenciada pela arte grega a que se acrescentam certos elementos orientais.

Em várias terras portuguesas encontramos vestígios da arte romana, sendo um dos mais significativos o templo de Diana em Évora.

No início da Idade Média apareceu a arte bizantina influenciada pela prosperidade que se vivia devido às conquistas, em que o gosto pelo luxo oriental se conjuga com a sobriedade romana. As obras mais conhecidas são a igreja de Santa Sofia de Constantinopla e os mosaicos de Ravena.

Num breve olhar atente-se na arte muçulmana que revela influências da arte egípcia e bizantina sempre conjugados com elementos originais de intuição geométrica.

Destaque-se na Península Ibérica a Torre Giralda em Sevilha, a Alhambra de Granada e a Mesquita de Córdova.

Os séc. X, XI e XII foram dominados pelo estilo Românico em que a visão de Deus, e a preocupação de construção em dimensão e duração, implicou a utilização de novas técnicas e novos materiais. Os temas da Bíblia, as figuras fantásticas eram frequentemente pintadas e integradas nas construções.

Manet: Olympia, 1864. Louvre

Picasso: The Young Ladies of Avignon, 1907
Museum of Modern Art, New York

Klee: Scale of Twilight. Water-colour. 1921.
Collection of James Johnson Sweeney

Do séc. XII ao séc. XV na continuidade do Românico aparece o estilo Gótico, tendo em conta o desenvolvimento económico que predomina na época. Surge em França e será a arte das CATEDRAIS, essencialmente urbana. A pintura a fresco românica começa a desaparecer e é substituída pela pintura sobre o vidro — o VITRAL. A escultura procurou ser realista e humana.

Em Itália no séc. XV movimenta-se o Renascimento que parece condensar duas ideias contrárias — o retorno ao passado e o nascer para uma nova vida. Um grande interesse pela Natureza está patente nas obras de arte.

Entre os séc. XV e XVII apareceram em Itália homens como Brunelleschi, Miguel Ângelo, Leonardo da Vinci, Rafael, Bellini, Ticiano, Tintoreto, Veronese; na Alemanha, Dürer, Hans Holbein; na Flandres, Van Eyck, Van der Weyden, Brueghel, Bosch; na Inglaterra, Nicholas Hilliard, Isaac Oliver; e em Espanha, El Greco.

Foram estes homens que nos vários pontos da Europa e nas mais variadas formas de arte deram corpo ao Renascimento.

É por esta altura que a pintura se liberta da arquitectura e aparece como uma forma de expressão própria.

Entre as controvérsias religiosas no séc. XVII surge a arte barroca com figuras rebuscadas, e o nascimento das ACADEMIAS, que procuram orientar as opiniões, fixar regras e controlar a inspiração.

Esta arte académica não deixa de ser harmoniosa, nem faustosa e em França temos nomes importantes, Mansard na arquitectura, Puget na escultura e Périgaud na pintura; nos Países Baixos, Rubens e Van Dick, entre outros.

Sobretudo em França a essa febre barroca no séc. XIX apresenta-se como atitude de inovação estética, um ressurgimento duma estreita imitação da Antiguidade Clássica.

Quase em paralelo a este movimento, chamado de Neo Clássico, anuncia-se o Romantismo que como acção complementar a esta intensa busca de valores estéticos, tem como percursores Gericault, Delacroix, entre os mais importantes.

Em 1855 num interesse por valorizar a Natureza e por uma exacerbada representação do real, confrontam-se duas posições estéticas — o Naturalismo e o Realismo — fomentadas por grupos de

artistas, salientemos Courbet e Millet.

Assim na sequência desta síntese coloca-se como próxima meta o perspectivar uma arte moderna no contexto europeu.

A França permite-nos decifrar a movimentada procura que os artistas empreenderam a partir do séc. XIX.

A Revolução Industrial, o aparecimento da máquina, factor da revitalização da orgânica laboral, o aparecimento de novos materiais, o surgimento da máquina fotográfica, que propôs ao artista o procurar da perfeição do real. Novas derivadas de interesse se criaram, a definição científica da luz-cor, a matematização das ideias de composição, além de reformular toda uma ideologia de índole academista.

Neste momento já se pode afirmar que a Revolução Industrial foi um período importante, foi um marco de contestação aos movimentos academistas e um abrir de horizontes à criação inventiva do artista, abrindo portas estéticas nunca antes exploradas — a Arte toma uma expressão de identidade pessoal eternamente viva em recordações, em cor, em forma, em tonalidade, como instrumento de comunicação de uma época em que a razão ou sem razão se confundem, e em que a imaginação e as criações crescem juntas com o medo e o terror.

A arte é a eterna busca do homem na procura dum universo diferente, de uma paz e de uma harmonia numa natureza milagrosa.

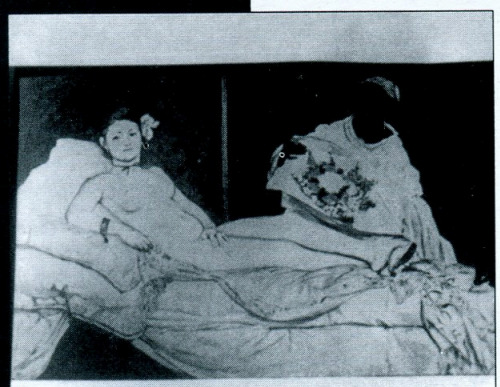
Desde a Antiguidade Clássica é tradição o artista tentar uma visão integradora da identidade do homem.

Hoje a sua procura da verdade é de uma forma especialmente intensa e dum empenho consciente, dum olhar perfilante e dum sincero do mais absurdo vazio.

Como conclusão deste introdutório pode-se afirmar que no séc. XX a variedade de opções estéticas, a rapidez da validade dos conceitos e das respectivas estratégias, da caducidade precoce dos efeitos, produz situações de imediato que em Arte só podem ser consumidos sectorialmente.

Retomando a Revolução Industrial como baluarte desta dinâmica movimentação estética nestes últimos 80 anos, a necessidade de decifrar pontualmente cada movimento artístico e o artista como ser individualizado do sistema, pois só assim é possível organizar um conhecimento mais exacto deste agitado período.

É de acrescentar num estilo enciclopédico, que durante esses anos, exprimiu-se por uma corrida por vezes em paralelo de movimentos. Destaquemos o impressionismo, o pós-impressionismo, o cubismo, o fauvismo, o expressionismo, o surrealismo, o futurismo, o dadaísmo, o abstraccionismo, o cinetismo, ...



Manet: Olympia. 1864. Louvre

Picasso: The Young Ladies of Avignon. 1907
Museum of Modern Art, New York

Klee: Scale of Twilight. Water-colour. 1921.
Collection of James Johnson Sweeney

Também dum vasto leque de artistas a mencionar, Picasso, Renoir, Klee, Matisse, Cezanne, Van Gogh, Seurat, Mondrian, Manet, Monet, Dali, Gaughin, Max Ernest, ..., que viveram este período intensamente transmitindo as suas emoções vanguardistas de acordo com a sua visão de vida.

Finalmente acho que neste roteiro, já existe uma orientação de percurso para iniciar qualquer texto que permita da sua leitura reter algo que ajude numa compreensão da Arte Moderna. Em prosa futura é de processar um encontro com os primeiros vinte anos deste século.

Num até já, cite-se um pensamento de Max Beckmann: «Para compreender o invisível penetrar profundamente no visível. O meu objectivo de sempre é tornar visível o invisível através da realidade. Pode parecer parodoxal, mas o segredo da nossa existência está de facto na realidade. Por isso não uso praticamente formas abstractas, pois os objectos, já são suficientemente irreais, tão irreais que só os posso tornar reais através da pintura».

A existência de uma Revolução Industrial que proporcionou uma transformação das mentalidades, justificou-se na Arte e sobretudo na pintura, como já foi dito, por vários «ismos» intervencionais e muito activos que propuseram uma pesquisa nos primórdios da civilização como o encontrar o porquê da atitude criativa e científica — um procurar nas origens.

Situação oposta ao academismo dos séculos anteriores. A procura e exploração de novas tecnologias, de materiais e a sua adequação ao uso são apanágio do espírito artístico deste século, não obstante no presente momento assistir-se a um rivalismo pós-modernista, reflectido pela inclusão de motivos da hegemonia clássica, como factor decorativo e organicista a contrapôr a um racionalismo exagerado que os conceito estéticos atingiram.

Regressando ao princípio do séc. XX, considere-se para uma teoria da Arte Moderna os seguintes períodos: um primeiro período até à 1.ª guerra mundial, um segundo até à 2.ª guerra e um terceiro pós-2.ª guerra mundial.

Estas divisões pressupõem que os factores políticos, económicos, sociais e religiosos, se foram alterando, sendo marcantes para o delinear de novas sugestões estéticas, inspiradas numa problemática de luta de classes, de uma necessidade de qualidade de vida e dum gosto muito pessoal.

Com o despedir do Realismo, movimento do séc. XIX, que tenta aproximar o mais possível a obra de arte da realidade, o IMPRESSIONISMO será o movimento de protesto, e, tem como objectivos tentar representar impressões: «A luz foi neles o assento da arte pictórica e tudo era digno de ser pintado, uma vez que desse oportunidade de registar um efeito material de luz, ...».

São seus impulsionadores Claude Monet, Edouard Manet, Auguste Renoir, Degas.

Com a multiplicidade de acontecimentos advém o pós-impressionismo que se caracteriza por um revisionar de todos os conceitos, ideias e criações, que se traduz num sistema divisionário e englobador, derivado da premissa que o artista tenta fundamentar. Nesta vaga de ideias, aparece o CUBISMO como acontecimento artístico não previsível, não planeável e assume-se essencialmente pela dissecação da imagem em vários planos e num predomínio do geometrismo na forma. Não é uma arte de imitação, mas sim de imaginação.

Foram criadores deste estar na arte, Cézanne, Picasso, Braque.

Entretanto em Itália o FUTURISMO sugestiona através de manifestos uma rotura com tudo o que era passado, tradicional, clássico, sentimental, moral, e tem pretensões a destruir museus...

Este movimento estético de origem italiano, tem como origem o Manifesto futurista, publicado em Paris, em 1910, em que Marinetti foi o principal dinamizador. As características mais evidentes na pintura futurista foi o procurar fixar figuras em movimento e acção, traduzido por uma representação simultânea de posições sucessivas de pessoas e objectos.

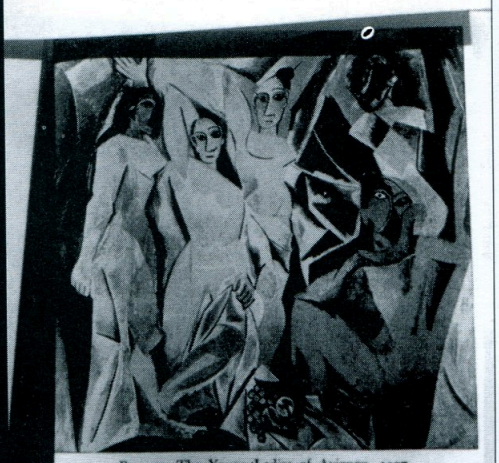
Como no cubismo pode-se perspectivar na expressão pictórica uma relação espaço/tempo.

Arbitrariamente nesta evolução da pintura nos primeiros anos do século, e numa tendência de libertação das formas naturais, a arte evoluí para a abstractização, tendo como o sublime da pureza o estar num mundo do espiritual.

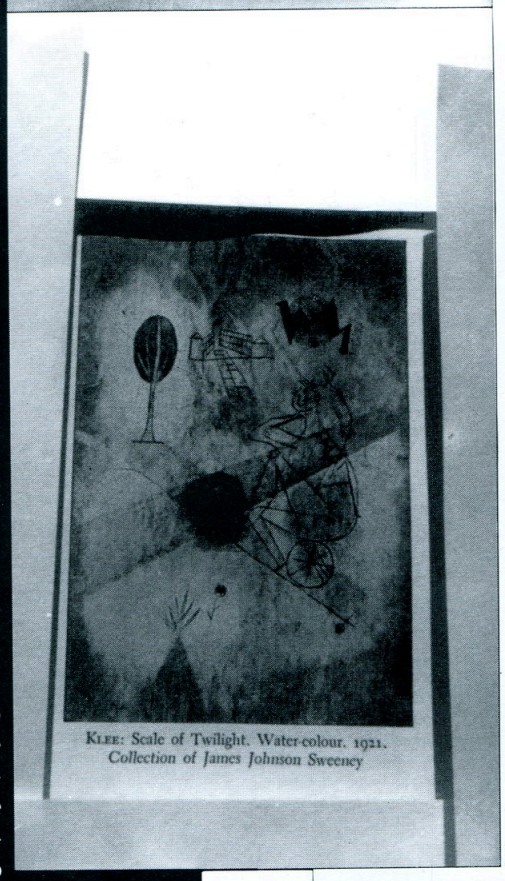
Insere-se no contexto da arte abstracta, a abstracção (o espiritual na Arte), dinamizado por Klee e Kandinsky, na arte russa com o SUPREMATISMO de Malevitch, definido por «... um mundo sem objectos...», e mais recentemente por um Neoplasticismo, em que Mondrian é o principal fomentador, neste movimento para além da pureza geométrica da forma também tem como objectivo uma pureza da cor.

Paralelamente em vivência com esta arte abstracta, expressão inovadora deste século, outros artistas e criadores seguiam por outros caminhos, é o caso dum grupo que se evidenciou com o DADAÍSMO, de espírito anárquico e alimentado de uma ideia de anti-arte.

MANET: Olympia. 1864. Louvre



PICASSO: The Young Ladies of Avignon. 1907
Museum of Modern Art, New York



KLEE: Scale of Twilight. Water-colour. 1921.
Collection of James Johnson Sweeney

Ao mesmo tempo constitui-se outro movimento, implanta-se então a pintura metafísica, que se define pela criação de um universo onírico.

Assim o desenvolvimento da pintura metafísica irá proporcionar o nascimento do SURREALISMO: que a partir da representação de elementos e de seres da realidade, os organiza dum modo insólito e irreal e por vezes atribuí qualidades diferentes dos mesmos.

Esse movimento dos «sonhos», tem como seus percursores, Dali, Miró, Magritte, entre outros.

Retoma-se esta movimentação afirmando que uma corrente artística que já devia ter sido descrita anteriormente a estes movimentos, é a pintura Expressionista.

O EXPRESSIONISMO inicialmente influenciado pelos impressionistas, acabou por se lhe opôr, enquanto que o impressionismo tinha na essência a ideia de impressão/sensação, o expressionismo transporta para a emoção e para a transmissão de sensações de estado de alma. Mencione-se como os seus principais representantes VAN GOGH, MUNCH.

MATISSE, ROUAULT e outros, valorizam a cor, a sua tendência expressionista, foi conduzida para uma pintura em que os tons puros, são o encontrar de uma nova situação expressiva, que veio a designar-se de FAUVISMO.

Outros movimentos complementares com os já referidos, foram desenvolvidos ao longo destes 90 anos de pintura, não menos importantes que os destacados, mas por motivos de não alongar mais esta síntese, apenas são citados numa ordem arbitrária: constructivismo, conceptualismo, pop-art, land art, body art, cinetismo...

Esta abordagem focou sobretudo a pintura, mas não se deve esquecer que as outras formas de expressão acompanharam este ritmo alucinante que é dominante neste século.

Como nunca se deve afirmar, aquele trabalho está concluído, cite-se Jean Bazaine: «A pintura dos nossos dias é uma espécie de existência, uma tentativa de respirar num mundo onde respirar já não é possível. O homem exige continuamente da pintura novas provas da sua própria existência e a pintura, de há cinquenta anos para cá, parece querer esgotar febrilmente todos os meios para lhe dar essas provas...».

António Alves

(com a colaboração de Luísa Fontes)

A IMAGEM REVISITADA:

Da Imagem-Cópia Do Mundo, À Imagem-Síntese De Mundos

1. Do mundo imaginal

Quando, há um bom par de anos, fui abordado à queima-roupa pelo convite de um amigo para apresentar uma comunicação sobre a imagem no âmbito de um Colóquio sobre fotografia a realizar num museu desta cidade, não fui capaz, como era meu desejo, de declinar liminarmente tal convite. Limitei-me a pedir o adiamento de algumas horas para reflectir melhor. Que teria eu a dizer sobre o assunto? E que legitimidade me assistiria, na qualidade de homem de palavras, para ir debitar ideias sobre o mundo das imagens? Foi-me dito que era isso mesmo o que interessava: por um lado, estabelecer o confronto com uma visão vinda de fora, e, por outro, testar a operatividade de uma metodologia dita «semiótica» como via de abordagem da fotografia.

Enquanto aguardava o retinir do telefone para dar a confirmação final, sentei-me a folhear distraidamente as fotografias dum jornal e as imagens duma revista profusamente ilustrada. Depois corri os estores da varanda — porque era uma tarde quente de Verão — e num gesto mecânico liguei o televisor que se pôs a debitar um fluxo continuo de imagens, de vários milhares por minuto: era uma final de ténis em Wimbledon, e pus então o vídeo a gravar para poder, numa ocasião mais propícia, analisar ao retardador aquelas mesmas imagens. Nas paredes da sala, alguns quadros pareciam interrogar-me complacentes, numa atitude de permanente disponibilidade. Olhei em redor: imagens, só imagens. E dei-me então conta do meu gesto de há pouco: porque fui levado, quase como um autómato, a fechar as persianas ao mundo? Para introduzir sombra na sala e dar mais realce às imagens que desfilavam no ecrã: para melhor cortar o contacto com o mundo dos objectos reais e mergulhar mentalmente nessa outra realidade feita de imagens móveis, nesse túnel de comunicação com um outro mundo de objectos ausentes. Senti mais do que nunca a pregnância da imagem no mundo em que vivia e tomei a decisão que se impunha para quando o telefone voltasse a tocar. Cidadão de um «mundo imaginal», assistia-me mais do que o direito, o dever de reflectir sobre ele. Pensar a imagem, hoje, equivale a pensar o mundo em que vivemos.

Mais tarde, enquanto preparava a bagagem para um fim de semana longe da cidade, atentei nos objectos que prioritariamente lá colocara: acima de tudo, não fosse esquecê-los, a carta de condução e o bilhete de identidade. Quem somos nós hoje, na verdade, sem essa pequenina fotografia dentro da carteira? Aos olhos da ordem social, um papel com o nosso nome e a nossa imagem parece valer mais do que o nosso próprio corpo: é perante ele que podemos certificar os outros de que somos nós quem ali está, de que estamos vivos e não estamos mortos; sem a nossa fotografia na carta de condução, aos olhos dum polícia não vai «ninguém» ao volante. Sem esses *sinais* que nos identifiquem, nada somos hoje, socialmente falando... Enfim, ao fechar o saco de viagem, lá estava, inevitavelmente, a máquina fotográfica: ela faz parte do equipamento de qualquer viajante (dos milhões e milhões de viajantes pelo mundo fora, transformados, todos eles, em autênticos caçadores de imagens). E foi nessa altura que pela primeira vez tomei consciência de que não nos limitávamos a ser consumidores inocentes de imagens: éramos também (fotógrafos ou não, artistas plásticos ou não) produtores culposos de um número ilimitado de imagens...

Não é pois uma fórmula vã dizer-se que vivemos hoje numa «era da imagem». Dantes, as pessoas viviam confinadas ao seu pequeno mundo que era o ecossistema em que se inseriam, onde agiam e onde respiravam, confrontando-se com os objectos e os seres reais que o constituíam. Hoje, na era da «informação electrónica», fechamos as persianas a esse mundo táctil e imediato para melhor abrirmos os sentidos a um novo mundo feito de imagens, muito mais vasto e multidimensional, é certo, mas um mundo de onde desapareceu o contacto directo com as coisas e os seres vivos — um mundo apenas feito da realidade sígnica das suas imagens. Pela imagem, enquanto «simulacro», enquanto «fantasma electrónico» das coisas, somos hoje continuamente solicitados para fora do ecossistema onde o nosso corpo respira e exerce a sua acção — e quando recebemos imagens do Espaço, onde uma nave tripulada acabou de pousar noutro planeta, isso torna-se mais do que nunca evidente. Vivemos de certo modo em exílio dentro do nosso próprio habitat: o nosso mundo deixou de ser um mundo feito apenas de objectos presentes; entre nós e ele instalou-se em primeiro plano um mundo de signos e de imagens — quer dizer, de objectos que não valem por si mesmos, mas tão-só em função dos objectos ausentes de que são imagem. O «mundo das coisas» cedeu lugar ao «mundo das imagens» e ao «império dos signos».

Outra não é, aliás, a definição de signo: um objecto usado para representar outro objecto, normalmente ausente. Quando digo: «a minha cadeira de baloiço», que outra coisa é esta frase senão um objecto sonoro que apenas serve para representar, na minha consciência ou na dos outros, aquele objecto real onde me costumo sentar em casa? E que outra coisa é uma imagem senão um aglomerado de sinais visuais capaz de produzir uma representação mental equivalente àquela que o objecto real produziria em nós?

Todo o signo, toda a imagem, tem pois uma função supletiva, substitutiva: e um universo de signos não tem portanto qualquer valor senão em função do universo real, ausente, a que esses signos se reportam. Vivemos hoje, cada vez menos, num mundo de objectos reais, e cada vez mais num mundo de representações e de imagens. Mergulhados no Reino do Signo, cada vez mais nos distanciamos do Reino da Vivência: instalou-se uma cisão entre o nosso corpo e o mundo percepcionado pelos sentidos — que é definitivamente um mundo fora do alcance táctil das nossas mãos. Foi isto que fez Jean-Paul Aron desabafar: «Farto de morder no conceito de maçã, queria agora era morder o fruto». E não era já Paul Valéry quem dizia: «A palavra *cão* não morde»?

Aqui está pois a questão central sobre que gostaria de reflectir: como se opera a ligação entre este universo de signos em que nos encontramos imersos e o universo real para que esses signos apontam? Ou, para nos restringirmos à imagem: como se faz a ligação entre as imagens com as quais entramos directamente em contacto e os fragmentos do mundo, nelas representados, de que nos encontramos ausentes? A questão da referencialidade da imagem (já que aqui nos centraremos sobre a imagem visual) parece-me pois ser uma questão fulcral que se coloca ao nosso viver contemporâneo: de que modo se faz a ligação entre este universo informacional que nos cerca — um universo impalpável, mera contrafacção do mundo real — e o mundo concreto por ele representado?

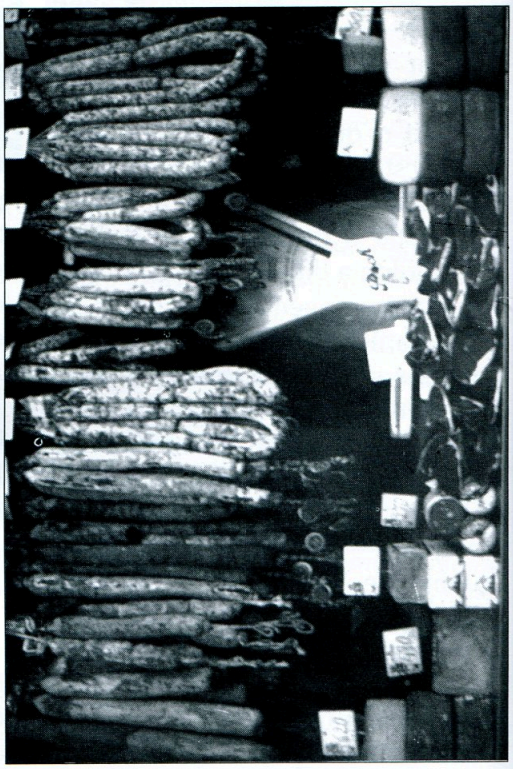
Nenhum de nós sai inocente deste «universo imaterial» que vamos edificando: se todos somos consumidores de imagens, todos somos também fontes produtoras de imagens. A máquina fotográfica faz parte do nosso quotidiano do mesmo modo que o transistor, a televisão ou o frigorífico.

Recordo-me bem da minha alegria em criança quando recebi de presente a primeira máquina fotográfica. Era um caixote automático, ou quase. E a minha tentação imediata foi levá-lo comigo de passeio pela Serra da Estrela, disparando aqui, disparando ali: julgando que transportava lá dentro toda a Serra visitada, essa foi também a minha grande decepção. A máquina fotográfica não era afinal a máquina do «tempo perdido» que eu julgava, e muito menos a do «tempo recuperado». Aquilo que vi, que ouvi, que cheirei, que vivi, não estava de modo nenhum nas «cópias» que o meu olhar defraudado contemplara depois. Quando me lembrava da desmesura vertical do Cântaro Magro e da vertigem que ao pé dele senti observando-o de baixo para cima, não podia olhar sem decepção a minúscula imagem dum simples cone rochoso, que foi o que ficou na fotografia. Essa decepção ensinou-me que em fotografia a máquina não é mais importante do que o fotógrafo que a segura nas mãos: que por detrás da máquina há uma gramática e uma retórica, uma técnica de registo e uma arte da sugestão. Mas estava ainda longe de compreender o ensinamento dos grandes fotógrafos, e por isso mesmo a lição de Garry Winogrand: «uma fotografia não tem que se parecer com coisa nenhuma; o fotógrafo apenas quer saber o aspecto que as coisas tomam depois de fotografadas».

2. A era da re-presentação: entre o fotográfico e o pictórico

Partamos então daquela atitude mais primária, mais ingénua e mais imediata, que é a de qualquer pessoa que compra pela primeira vez uma máquina fotográfica: tal como eu na adolescência, o que o vulgar turista quer é obter cópias do real (re-presentações). A máquina é olhada como produtora de analógons visuais da realidade. Outro não é o sentido de expressões cunhadas na linguagem corrente de quase todas as línguas: «prises de vue», «tomada de vistas», «captação de imagens», etc. Quando o fotógrafo de um jornal utiliza a câmara, a função referencial é a mais importante.

Figura 1



O "fotografismo": quando próxima do seu emunha e documenta o mundo real objectivo.

Na fotografia que transportamos no bilhete de identidade, apertada contra o peito, também não se admitem «artifícios» de estilo: quanto menor for a intervenção humana na máquina, quanto menos retórica for a imagem obtida, mais confiança depositamos nela; aí não se pretende uma interpretação feita pelo fotógrafo, mas uma simples cópia mecânica do rosto que se apresenta diante da objectiva. Será este o nível a que chamaremos «grau zero» da imagem fotográfica: onde a referencialidade é máxima e onde a fotografia assume todo o seu valor probatório ou testemunhal.

Ora é este valor testemunhal que nos interessa agora analisar, pois ele é que fez a importância histórica da máquina fotográfica. Por que razão usamos uma fotografia no bilhete de identidade, juntamente com a impressão digital? Por que razão atribuímos logo veracidade às imagens de um jornal ou de um tele-jornal, mesmo sabendo que elas podem ser falsificadas? De onde nos vem essa «fé» na fotografia, «fé» que já não pomos numa pintura ou num desenho, por

muito fiéis que eles possam ser em relação ao modelo original?

É que aqui se demarcam dois grandes tipos de signos que a Semiótica costuma distinguir quanto ao modo como se ligam ao real; ou melhor, quanto ao modo como se faz a sua referência. Trata-se dos *indícios* e dos ícones.

Se eu encontro uma mancha arroxeada na toalha de mesa dum restaurante, deduzo logo que ali esteve pousada uma garrafa de vinho e peço ao empregado que a mude: essa nódoa na toalha é um *vestígio*, um *indício* que eu interpreto como «sinal» de já ter sido usada. Esse sinal *indicia-me* a presença anterior de um outro objecto. Em que bases alicerço eu tal dedução? Que mecanismos me levam a estabelecer tal relação entre esse *sinal* e o *objecto* que é a sua referência? Justamente uma relação de causa-efeito, explicável pelas leis da natureza. Do mesmo modo, quando vejo sair fumo do fornilho do cachimbo, deduzo que o tabaco já está aceso. Quer dizer: quando interpreto o fumo como *indício* de fogo, estou a interpretar o objecto «fumo» como *sinal* de «fogo». Relações causais deste tipo permitem-me mesmo ler na natureza sinais antecipadores de fenómenos que ainda não se produziram: se ao sair de casa vejo o céu carregado de núvens, interpreto essas núvens escuras como *sinal* de chuva iminente, e levo comigo o guarda-chuva. Ora esta classe de sinais, que designaremos por *indícios*, têm isto de comum: são sinais naturais, necessários, ligados ao objecto a que se referem por uma relação de causalidade.

grau zero, a indicialidade da fotografia test- (Fotos de Emerenciano)

É nesta classe de sinais que se alicerçam os princípios básicos da imagem fotográfica: o trajecto dos raios luminosos que partem do objecto e penetram nas lentes da câmara pode ser perfeitamente explicado pelas leis da óptica; os fenómenos cromáticos operados pela acto dos fotões sobre os sais de prata da película sensível são também explicados pelas leis da química. A imagem captada pela câmara e registada na chapa fotográfica assenta pois numa interacção entre fenómenos naturais, ligados entre si por múltiplas relações de causalidade: a imagem dum objecto assim materializada torna-se deste modo um verdadeiro *indício* (um *vestígio*) desse mesmo objecto — ela está implicada causalmente por aquele, tal como o fumo implica a existência do fogo, ou a nódoa referência a presença do vinho, ou a núvem indicia a chuva iminente. Em principio (ao contrário do que acontece no desenho ou na pintura) não pode haver fotografia de um objecto inexistente. É aqui que tem origem esse atributo tão peculiar do fenómeno fotográfico: o valor *testemunhal* que lhe atribuímos. Por isso mesmo usamos no bilhete de identidade uma fotografia (mas não uma caricatura...) ao lado da impressão digital: ambos estes sinais são *indícios*, quer dizer, *vestígios* identificadores do nosso corpo.

Mas para além dum tal valor testemunhal, e conexo a ele, a fotografia revela-nos ainda esse fenómeno subtil que é o da *existência* do objecto. Quem diz a fotografia diz também o cinema, já que este pode ser considerado como fotografia animada de movimento: quando eu vejo uma casa ou um rio numa fotografia ou no cinema, não me limito a apreender a sua forma visual (como aconteceria se se tratasse dum desenho ou duma pintura); eu deduzo ainda que essa casa ou esse rio *existem* ou *existiram* algures, no chamado «mundo real» (ou antes, no «mundo dos objectos materiais»). Pode aquela casa ter sido depois demolida, pode o curso do rio ter sido desviado: mas eu deduzo sempre, necessariamente, a partir duma fotografia, a existência, pelo menos passada, dos objectos que ela representa. **(Figura 1)** E *esse ter-estado-lá* dos objectos, quando foram fotografados ou filmados, que dá um valor probatório tão particular à imagem fotográfica: é que a sua natureza é basicamente *indicial*.

Neste sentido se poderão interpretar as palavras de Abraham Moles, quando afirma: «Apesar de existir um olhar humano testemunhando o que a objectiva enfrenta, na verdade não é o fotógrafo quem faz a fotografia — é a natureza». A isto se chamará aqui de *fotografismo*.

É claro que estamos por enquanto a referir-nos apenas a esse «grau zero» da fotografia — aquele em que a intervenção humana do fotógrafo é reduzida ao mínimo — e que é o que encontramos melhor exemplificado na «fotografia-documento»: é este tipo de fotografia que tomaremos como *padrão* em torno do qual analisaremos as transfigurações possíveis da «imagem real» mediante determinados artifícios, mecânicos ou retóricos, propositadamente nela introduzidos. A «fotografia artística» pode assim ser analisada como um desvio em relação a esse «grau-zero» da imagem padrão. Mas este desvio, efectuado com fins estéticos (que não com o fim de mentir, ou iludir), não invalida a base indicial que lhe está na origem e lhe define a própria natureza constitutiva da imagem. A chamada «foto de autor» constitui justamente aquela em que a *retórica visual* se maximaliza.

É certo que a máquina é um *objecto técnico*, construído pelo homem tomando como modelo o

seu próprio olho: isto explica que a fotografia, enquanto materialização da imagem dum objecto, não seja um facto natural mas cultural. Por outras palavras: muito embora ela assente no aproveitamento de leis naturais, ela é, ao mesmo tempo, um facto cultural — daí a forte carga de convencionalidade de que igualmente se encontra investida.

E quando há pouco se definia o «grau zero da imagem» em termos de não intervenção humana do fotógrafo, abstendo-se de introduzir nela «desvios retóricos», há que definir também essa imagem-padrão em função da própria máquina fotográfica, restringindo-a ao caso em que ela é suposta constituir um modelo analógico do globo ocular humano tido como normal. É óbvio que nem todos nós vemos da mesma maneira, e há desvios anatómicos que podem afectar a visão «normalizada» do real (astigmatismo, miopia, hipermetropia, visão dupla, etc.); de igual modo, na máquina fotográfica, por alteração das lentes ou da emulsão sensível, do «cristalino» ou da «retina» da máquina, podemos produzir as mais variadas distorções da imagem. E importa desde já acentuar que nem sempre esses desvios e essas distorções visam produzir efeitos de ilusão ou de mentira. Estes «desvios técnicos» podem mesmo visar um melhor conhecimento do real: caso interessante é o da «fotografia científica». Que outra coisa é a fotografia-microscópica senão o resultado dum «desvio» intencional na objectiva visando um poder de resolução superior ao da visão humana normal? Tais desvios podem também ser provocados na «retina» da máquina, tornando-a sensível, por exemplo, a frequências de radiação que a visão humana não alcança: lembremos o caso da *radiografia*, que nos permite concretizar o velho mito de «ver o interior das coisas».

Cito estes casos para retirar desde já a noção de «desvio» as conotações negativas que se lhe poderiam associar: o «desvio cientifico» (e como daqui a pouco veremos, o «desvio estético») visa mesmo ampliar o conhecimento do real, superando as limitações da nossa própria visão. Mas quando tais «desvios» ampliam a dimensão dos objectos ou tornam a película fotográfica sensível a frequências de radiação para aquém e para além da luz visível, isso não retira de modo nenhum o valor indicial às imagens assim obtidas: elas continuam a reger-se por leis naturais e a estabelecer uma relação de causa-efeito entre o objecto e a uma imagem materializada. Não fora assim, que confiança depositaria o médico no diagnóstico elaborado à custa de tais instrumentos?

É precisamente esta natureza indicial da fotografia que melhor a demarca de outros tipos de imagens, como seja o caso do desenho ou da pintura. O desenho e a pintura remetem-nos para uma outra classe de signos que a Semiótica designa frequentemente como *ícones*. Qual é, então, essa diferença?

Vejamos: a pintura de uma árvore ou de um rio pode ser tão minuciosa, tão perfeita, tão análoga ao objecto quanto uma fotografia — ou mesmo mais. Mas não possui qualquer valor probatório: a menos que ele passe por um juízo sobre a perícia e a integridade moral do pintor. Mesmo uma fotografia imperfeita ou deteriorada, tirada em más condições de exposição ou cheia de grão, tem um valor testemunhal que nenhuma pintura pode conter em si mesma. Porquê? Simplesmente porque a pintura não assenta, como a fotografia, numa aplicação directa das leis da natureza e a relação que liga aqui a imagem ao objecto representado não é uma relação de causa-efeito. Saímos da esfera da causalidade e entramos na esfera da intencionalidade: a fotografia é regida por causas, a pintura é regida por fins. Digamos de outro modo: enquanto a fotografia é a materialização directa e instrumental da imagem dum objecto, a pintura ou o desenho são a materialização indirecta da *imagem mental* que o artista faz desse objecto[1]. Já Leonardo da Vinci afirmava que «a pintura era coisa mental»: com efeito, o quadro organiza-se sempre primeiro na cabeça do pintor, ou mais precisamente, no seu cortex cerebral.

A pintura, entre o figurativo e o abstracto: fotografia. Na sua *iconicidade*, a imagem imediata a forma exterior do sobjectos, mas Fernando Hilário) a partir deles faz: o gesto paço urbano captado na fractalidad irregular

Daí que o *impressionismo geometrizante* de uma pintura como a apresentada na **figura 2** testemunhe, antes de mais nada, a «visão estética» de uma cidade tal como o artista a evoca, a sente e a exprime (ela é a substancialização na tela da sua «imagem mental»); mas não detém qualquer função vestigial relativamente aos objectos aí figurados, ou *transfigurados* (ela tanto pode ser evocativa de um casario portuense como símbolo de qualquer espaço urbano, sufocante e obsessivo, onde a geometria fractal das linhas parece absorver por completo a figura humana).

Em suma, a intrínseca «objectividade» da fotografia, opõe-se à intrínseca «subjectividade» da pintura ou do desenho. Um pintor surrealista pode facilmente materializar as imagens dos seus sonhos; mas porque se trata agora de puras imagens mentais, nenhum fotógrafo as poderia «captar» directamente. No caso do *ícone*, a relação que liga a imagem ao objecto nela representado é de outro tipo: convencional e arbitrário, ele mantém contudo um maior ou menor grau de analogia com o objecto designado. A noção que

entra agora em cena é pois a «analogia». O âmbito de variação do ícone pode ir da representação exacta e minuciosa do objecto — caso da pintura figurativa com o seu pólo extremo no naturalismo ou no hiper-realismo — até à *des-figuração* extrema representada no abstraccionismo. Analogia, figuratividade, verosimilhança, são noções de certo modo gémeas que exprimem, com grande elasticidade, o vasto espectro da *iconicidade*. É neste sentido que se poderá dizer que o naturalismo é mais *icónico* do que o expressionismo ou o cubismo; ou que um retrato pintado é mais *icónico* do que uma caricatura ou um simples bosquejo esquemático.

Importa pois distinguir «analogia» de «indicialidade». São noções distintas que nem sempre coabitam. A pintura de uma paisagem pode ser analógica até à obsessão, mas nunca é indicial — ela não é causalmente motivada. Pelo contrário, uma foto tirada através duma parede opaca, mediante um aparelho denominado «termógrafo» (sensível, ao que presumo, às radiações infravermelhas), pode revelar-nos a *presença* de dois seres humanos numa sala contígua, mas «revela-os» apenas sob a forma, quase informe, de dois vultos fantasmáticos: numa tal fotografia, o grau de analogia é muito ténue, esbatido, mas ela conserva sempre o elemento «vestigial» da *presença* humana.

Figura 2

aqui, a pintura demarca-se claramente da materializada na tela não tem como causa sim a imagem mental que o pintor (neste caso impressionista das linhas geometriza um es- e quase asfixiante dos seus contornos.

A analogia, a figuratividade, são conceitos elásticos que podem oscilar portanto dentro de largos parâmetros, tanto na fotografia como na pintura ou no desenho: os seus dois pólos extremos vão da arte figurativa à arte abstracta, percorrendo, como sabemos, toda uma vasta escala de matizes intermediários. Neste sentido se pode também dizer que a fotografia a cores é mais analógica do que a fotografia a preto e branco (se por alguma razão a passamos agora a usar nos bilhetes de identidade...) ou que a *holografia* é mais analógica do que a fotografia a duas dimensões.

A analogia, porém, define-se prioritariamente ao nível dos mecanismos perceptivos por parte do receptor (e não, como a indicialidade ou a iconicidade, pela relação entre a imagem e o objecto): todos sabemos que tanto uma pintura como uma fotografia podem constituir um *analogon* perfeito do objecto, desde que a sua imagem produza em nós um efeito visual equivalente ao que produziria a presença do próprio objecto. É isso a «analogia». Mas a pintura, ao contrário da fotografia, não implica esse *ter-estado-lá* do objecto frente à objectiva, não implica a *existência* dos objectos nela representados.

Por isso mesmo a pintura ou o desenho, enquanto *ícones*, e por mais analógicos que sejam, nunca são *demonstrativos*; são, quando muito, *mostrativos*. É que o ícone assenta, não em leis *naturais*, mas em regras convencionais. Se adoptarmos uma Teoria da Verdade como «correspondência» (quer dizer: como correspondência entre uma estrutura de signos e um estado de coisas), então a fotografia é intrinsecamente verdadeira, enquanto o ícone não pode aspirar senão à *verosimilhança*.

Nesta perspectiva, a imagem fotográfica pode ser remetida para uma zona fronteiriça entre o indício e o ícone. Do indício, ela recebe a causalidade; do ícone, ela recebe a analogia. Nem todos os indícios são analógicos: se uma pegada é um vestígio analógico da forma do pé, já o fumo o não é em relação ao fogo de que é sinal. O ícone, porém, define-se pelo grau de analogia que mantém com o objecto por ele referenciado. Quando muito poderá dizer-se que, se o indício é «causalmente determinado», o ícone é «finalisticamente motivado». Por isso mesmo na fotografia, sendo esta originariamente verosímil, é a «trucagem» que surge como uma *operação retórica*; ao passo que na pintura, pelo contrário, é a «verosimilhança» que parece resultar de uma *retórica visual*.

Sem dúvida: há também uma dose relativa de convencionalidade na fotografia. Como já se disse, ela é fortemente culturalizada. E os antropólogos sabem-no bem: quando levavam fotografias reputadas «realistas» para junto de povos tribais primitivos que não sabiam o que aquilo era, verificaram com espanto que eles não viam ali mais do que manchas indistintas numa folha de papel. Eles não estavam preparados para integrarem a fotografia no seu modo de vida — ou antes, no seu *modo de ver*. Viviam ainda num universo táctil: o mundo deles era o da *vivência*; não tinham entrado ainda, como nós, no mundo dos signos. Eles viam as imagens como *coisas*, não como *signos de coisas*. A fotografia só se torna um *analogon* e um *vestígio* do objecto real para quem o souber «interpretar»: quer dizer, para quem conhecer o seu modo de produção, as leis que ligam a imagem nela representada ao objecto que ela representa, para quem souber estabelecer uma *equivalência* entre a percepção da imagem e a percepção directa do objecto. Ora isto só vem reforçar o que pretendíamos demonstrar: que o aculturamento da fotografia passa, obviamente, pelo *re-conhecimento* da sua indicialidade.

É esta indicialidade intrínseca ao *fotografismo* (o seu «realismo» intrínseco, digamos assim) que tantas

vezes torna problemática a chamada «fotografia artística» quando ela envereda pelos caminhos da não-figuratividade e da abstracção...

Será pleonástico recordar aqui a própria raiz etimológica da palavra: *photo* (luz) + *graphein* (escrita, registo). Fotografia equivale a «registo da luz». E a recente fotografia em suporte magnético é na mesma «registo da luz»: só o processo técnico de registo variou, tal como sucedeu com a passagem do filme ao vídeo. A imagem é na mesma formada à custa de leis naturais, apenas se tira partido do efeito *foto-eléctrico*, em vez do efeito *foto-químico*. Por isso, tanto na velha «imagem química», como na nova «imagem electrónica», o seu carácter indicial permanece inalterado.

Tal não impede — como a chamada «fotografia de autor» documenta — que ela não possa também percorrer um largo espectro de flutuação {semelhante ao da iconicidade) que vai desde um grau máximo de analogia na foto-documento ou na foto-reportagem, até uma zona vizinha da abstracção, no caso da fotografia artística, a qual pode mesmo chegar a uma não-figuratividade. **(Figura 3)** Na fotografia artística, a «retórica» sobrepõe-se à «tecnicidade», a «estilística» prevalece sobre a «mecanicidade.

Consoante a utilização da câmara e o tratamento da imagem por parte do «autor», assim se acentua mais ou menos o grau de convencionalidade que nela convive com a sua base indicial.

Recordo-me vagamente de ter visto, há anos, estranhas paisagens lunares feitas de sombras, relevos, crateras, e que afinal mais não eram do que fotografias enormemente ampliadas de texturas da pele: pela sua desmesura, e sob o efeito de luz rasante, tais imagens afastavam-se de tal modo da percepção que habitualmente temos da «geografia» da pele que deixávamos de a reconhecer na foto. A referência perdeu-se por esse «artifício estético» de uma simples variação de escala e de luminosidade, proporcionando mesmo a *ilusão* de uma estranha paisagem desabitada. Provocou-se assim uma «translação da referência», resultante duma distorção da leitura, da interpretação. Mas não se perdeu a *indicialidade*: uma vez compreendida a fotografia, quer dizer, uma vez reintegrada esta nos quadros de referência que lhe serviram de suporte, a sua descodificação processa-se e o que ai vemos passa a ser de novo uma imagem da pele à escala quase microscópica. A *ilusão*, o *efeito estético*, estava pois ligado a estes mecanismos de alteração dos quadros de referência habituais que foram propositadamente accionados para se produzir essa «mutação referencial». Este é apenas um exemplo de como, através do artifício estético, se pode levar a fotografia, de base indicial, à sugestão de «paisagens inexistentes», à criação de «imagens imaginárias». À ilusão estética, em suma — não à mentira fotográfica.

Assim se torna compreensível este aparente paradoxo: alicerçada que é sobre a captação directa do real, como pode a fotografia «mentir» ou criar «ilusão»?

É óbvio que por trás da câmara está sempre o fotógrafo: e se a fotografia mente, não é ela que mente, quem mente é o fotógrafo. A câmara, como já se acentuou, é um artefacto humano, e por isso mesmo dependente da intervenção do homem: por alteração das lentes da objectiva, pode distorcer-se o grau zero do «olho humano» tomado como modelo; mas pode também haver intervenção sobre a «retina» da máquina, quer dizer, sobre a película (caso da foto-montagem, por exemplo); para além destas intervenções mecânicas, pode haver ainda efeitos puramente retóricos que distorcem a nossa visão habitual e codificada das coisas (ângulos de visão, efeitos de luz, enquadramentos especiais, etc.). Qualquer fotógrafo conhece bem esses efeitos, mas não o espectador incauto da imagem: daí que este, confiante na boa-fé do fotógrafo, e crente no mito da «transparência fotográfica» (quer dizer, no grau-zero da sua referência), possa ser induzido em *erro* e tome como um OVNI a simples sombra de um chapéu lançado ao ar na contraluz do céu. Todos conhecemos esses truques e muitas vezes temos sido vítimas deles: mas o erro é a condição correlativa da verdade. E uma coisa é a «fraude fotográfica», onde a má-fé do fotógrafo é que induz a erros de interpretação, outra coisa é o «desvio estético» (ou mesmo o «desvio científico», a que já nos referimos), os quais, pelo contrário, visam um acréscimo de informação e de conhecimento.

A fotografia em direcção ao abstracto. Nestas
ca que se lhes subjaz esbate-se em favor de uma
nária do "fotografismo" cede lugar à sua iconici-
vai-se esbatendo na razão inversa do seu abstrac-

E quando, na via do *imaginário*, a fotografia ascende a um estado de *ilusão visual*, poderá sempre dizer-se, parafraseando Barthes, que neste caminho do real para o irreal são as «possibilidades do discurso que consubstanciam as impossibilidades do referente».

3. Da imagem fixa à imagem móvel

O que ficou dito a propósito da imagem fixa, vale, em grande parte também para a imagem móvel. O cinema, que sob este aspecto se pode considerar como a arte ou a técnica de «animar» uma imagem

pelo movimento, oferece-nos um exemplo bem mais flagrante. A base sígnica do cinema é indicial, exactamente como a fotografia: mesmo no caso do «desenho animado», a imagem cinematográfica limita-se a ser indício das imagens icónicas que lhe são presentes — tal como a fotografia dum quadro é indício desse quadro. E a questão que se põe é então esta: como faz o cinema para gerar o *irreal* a partir do *real*? Como cria ele os seus «universos imaginários» a partir de imagens colhidas no mundo real?

Este aparente paradoxo torna-se particularmente evidente no caso paradigmático do cinema de *ficção científica*: de onde lhe vem este *poder demiúrgico* de configurar «mundos inexistentes» a partir de imagens colhidas no mundo existente? É evidente que o cinema, enquanto linguagem, conta com uma componente sintáctica que a fotografia estática não possui — é a *montagem*. Todos sabemos que, se pegarmos numa câmara e filmarmos de frente a aproximação dum automóvel, se depois a dirigirmos para o rosto aterrado de uma criança no meio da estrada, e por fim captarmos a imagem dessa criança caída no asfalto debaixo do carro, criamos assim a *ilusão* de um atropelamento. É evidente que entre estes três planos articulados de imagens, de cada vez que se muda o ângulo de visão, cria-se uma *elipse*: e o fragmento de acção elidida, que não se vê, é então preenchido pela imaginação (de acordo com a «lei do completamento» da Teoria da Forma). O *efeito de ilusão* resulta pois da associação destas sequências de imagens distintas: quando elas, no discurso fílmico, ficam associadas no tempo, nós interpretámo-las como se estivessem *casualmente* relacionadas entre si (de acordo com a «lei da justaposição» da infralógica visual: «Se B vem depois de A, então B é interpretado como sendo causado por A»). Aqui é o *discurso* cinematográfico que claramente gera o irreal a partir do real: e assim ele consegue passar da «cópia» de fragmentos do real à gestação de «mundos imaginários».

Figura 3

duas fotografias de portões, a *indicialidade* básiesteticidade não-figurativa. A indicialidade origidade: e a referencialidade concreta da imagem cionismo quase "pictórico". (Fotos de Emerenciano)

O *cinema de ficção* assenta largamente nestes efeitos sintácticos da montagem: a «ilusão de realidade» que ele nos proporciona, não é porém estranha a «falácia da transparência» que permanece latente na mente do espectador. No caso limite do cinema de ficção científica, criador de sucessivos mundos possíveis e impossíveis, como pode ele materializá-los a partir de imagens indiciais colhidas na esfera do real? É óbvio que para além dos já referidos efeitos sintácticos da montagem, surge aqui um outro efeito de ilusão fundamental: trata-se da fusão de sinais icónicos (com os quais são elaborados os *cenários*) com seres e objectos reais. Actores de carne-e-osso evoluem no cenário, figurado, de um planeta exótico: de certo modo, a «realidade» dos actores parece contagiar a figuratividade do cenário; é como se a «realidade» daqueles projectasse a sua *espessura ontológica* sobre a «irrealidade» do meio envolvente. A natureza icónica do cenário é assim em parte obliterada pela *sombra de realidade* que os actores parecem lançar sobre ele: depois vem a imagem fílmica recobrir todo esse universo heterogéneo de sinais com o manto diáfano da sua indicialidade. (Nisto assentou essencialmente o efeito ilusionístico de um filme, tão do agrado popular, como foi o caso de «Quem tramou Roger Rabbit?», de R. Zemeckis: combinando pessoas, com bonecos e desenhos animados.) De certo modo a imagem cinematográfica vem integrar todos esses diferentes sinais de partida num discurso semioticamente homogéneo (todo ele de natureza indicial): é aquilo a que chamaremos *«miscigenação semiótica de referências»*. E deste modo se reforça a «ilusão de realidade» sobre a irrealidade icónica do cenário.

Em todo o caso, mesmo quando o cinema se constitui como um discurso criador de *mundos imaginários*, ele não nega a sua natureza indicial, a «transparência» que está na base das suas imagens: elas são de facto a «cópia» daquilo que estava diante da câmara, seja a realidade viva dos actores, seja a figuratividade do cenário. Não são as suas imagens que «mentem», é o discurso que as integra que gera a ilusão: digamos pois que a «ilusão» está no discurso e o «efeito de real» está nas imagens. A demiurgia do cinema está nisto: partindo de imagens que são cópias de «pedaços do mundo real», ele constrói com elas a imagem de «mundos irreais». A partir de reflexos do mundo real, ele ascende assim à síntese de «mundos possíveis».

4. A imagem sintetizada em computador: uma era da simulação?

O caso mais paradoxal vem-nos contudo hoje da imagem processada em computador (à qual o próprio cinema de ficção científica já tão largamente recorre): digitalizando as formas e as cores ponto por ponto (pixel por pixel), o computador fornece-nos hoje a imagem quase fotográfica (na verdade, pseudo-fotográfica) de objectos ou de paisagens inexistentes. Aqui já não é necessário que qualquer objecto

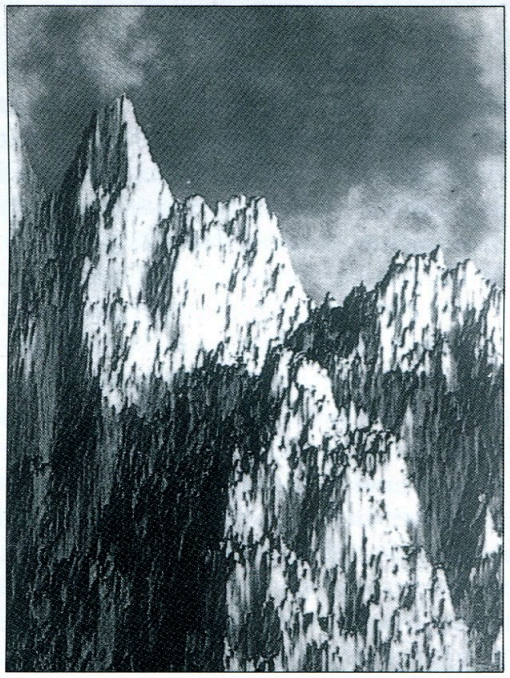
(seja ele o objecto icónico de um cenário) pré-exista à formação das imagens: é a própria imagem que pré-existe ao objecto — é ela que cria a sua própria referência.

Quando o computador nos fornece o modelo visual do protótipo dum automóvel, ou do protótipo dum avião, ou do padrão dum tecido, a imagem precede verdadeiramente o objecto: se depois de a sua imagem ter sido produzida e seleccionada, é que os objectos vão ser fabricados na linha de montagem.

O carácter mais perturbador desta novidade dos nossos dias é que um tal fenómeno parece vir alterar não só a noção estabelecida de imagem, mas os próprios parâmetros de conexão entre a imagem e o real. A «imagem sintética» talvez requeira mesmo a necessidade de estabelecer para ela uma nova classe de sinais, já que ela não corresponde nem a um indício nem a um ícone, tal como os tínhamos definido, muito embora a eles se possa assemelhar. Uma pintura, por exemplo, pré-existe na mente do pintor, ou pelo menos vai existindo, sob a forma de imagem mental, enquanto ele a materializa na tela. A síntese da imagem por computador pode não passar por nada disso: frequentemente ela nem sequer pré-existe na mente do artista-programador; as mais das vezes ela pré-existe apenas, não no estado de imagem, mas no estado de fórmulas e de equações matemáticas — a imagem constrói-se então a partir de abstracções. Mas a *imagem sintética* pode mesmo nunca ter qualquer modalidade de existência prévia sob a forma de representação mental: numa imagem aleatória, fruto do puro acaso maquinal, isso acontece.

Talvez não venha longe o dia em que os falsificadores de bilhetes de identidade ponham a circular «fotografias» de pessoas inexistentes! Trabalhos recentes de cinema em computador, por exemplo, utilizam logiciais de «transformação» que convertem a imagem dum objecto (uma borboleta, uma flor) numa imagem completamente diferente (uma mulher, uma árvore, etc.). A nossa memória televisiva recordará por certo o *spot* publicitário que metamorfoseava um automóvel numa lâmina de barbear: perfeita concretização de uma *metáfora visual*. Basta, para isso, fornecer ao computador a figura inicial e a figura final: deste modo assistimos à transmutação dum objecto noutro objecto, duma pessoa noutra pessoa, dum objecto numa pessoa, de pessoas em objectos, etc. A coerência visual do mundo parece desabar com esta perturbação introduzida nos nossos quadros mentais: a constância dos objectos dissipa-se por completo. Mas os simples programas de desenho assistido por computador (CAD), já hoje correntes no mercado, bastam para dar lugar a efeitos inusitados quando permitem a mistura de «imagem real», captada a partir do receptor de TV ou duma câmara vídeo, com «imagens de síntese» criadas através de um computador. Em suma: se, há um século atrás, se chegava à síntese da imagem a partir do real, hoje, a partir da imagem, chega-se à «síntese do real».

Figura 4



A *imagem sintética* abre-se à pluralidade dos mundos possíveis. Na origem destas duas imagens fractais, geradas por computador, apenas estão números, cálculos e algoritmos. A montanha ou o planeta nelas representados são absolutamente sintéticos: apesar das aparências, a estas imagens não corresponde nenhum "mundo" ou "pico rochoso" pré-existentes na esfera do real.

Sem dúvida que a imagem criada por um pintor pode ter tanto de coisas vistas como de coisas não vistas. Mas, como lembrava recentemente Corrado Maltese[2], o problema não é esse: a imagem de computador não provém de uma «linguagem analógica» mas de uma «linguagem digital». A *imagem informática* tem origem numa série de números e pode ser tratada mediante variados algoritmos: uma imagem deste género tem como fonte, não um objecto pré-existente (caso da fotografia) ou mesmo uma imagem mental (caso da pintura), mas uma sequência de números e de cálculos abstractos. Neste sentido, a *imagem informática* não participa de uma «cultura dos objectos», mas antes de uma «cultura do imaterial» feita de imagens puramente *fantasmáticas*.

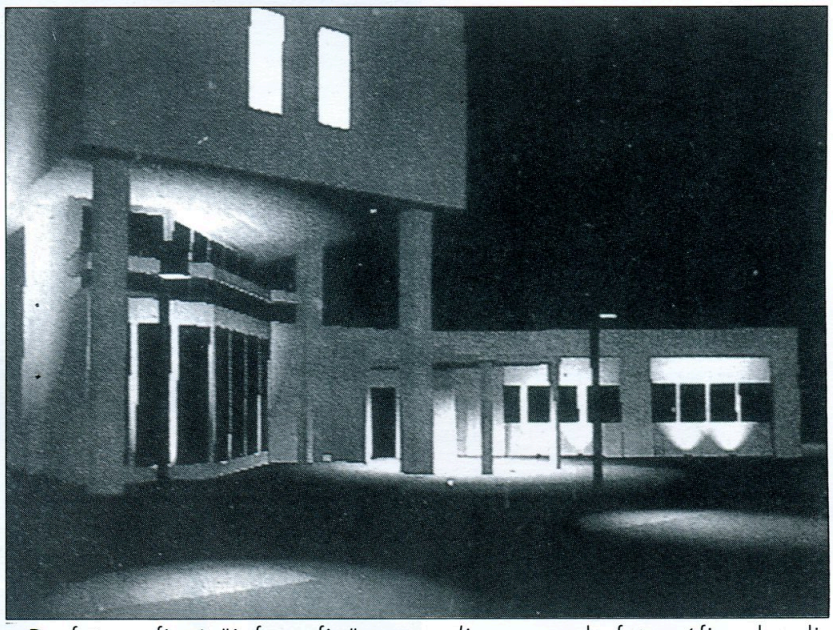
Ao artista do futuro abre-se assim um horizonte novo de *ilusões ópticas* ou mesmo de *impossibilidades objectuais*: paisagens nunca vistas de planetas inexistentes ou de galáxias inauditas surgem, com todo o «realismo», animadas de movimento. **(figura 4)** A esfera do visual abre-se ao universo infinito da plural-

idade dos mundos possíveis: não é outra a razão por que a imagem gerada em computador vem sendo cada vez mais utilizada em filmes de ficção científica...

Na nova visão do mundo que o computador nos faz entrever — observou Abraham Moles — a imagem não resulta do objecto, «ela existe paralelamente e independentemente dos objectos do mundo; estamos hoje tanto rodeados de imagens como de objectos, e a imagem tem, ou pode ter, tanta realidade como o objecto». A noção de realidade modifica-se: ela já não é feita apenas de coisas, mas de imagens também. Nós criamos objectos, mas criamos imagens também: e a «imagem pode existir previamente ao objecto, ela pode ser a sua causa eficiente»[3]. Outrora, a fotografia limitava-se a captar, de forma supostamente objectiva, os objectos do mundo exterior; hoje, a imagem existe cada vez mais independentemente desse mundo exterior: nós criamos um «mundo imaginal» que coexiste e interfere com esse «mundo objectal».

A subversão que a imagem sintetizada em computador parece estar a trazer aos nossos esquemas categoriais impõe-nos uma reflexão atenta que se encontra neste momento em aberto. Palavras polémicas mas estimulantes de A. Moles: «A imagem por computador sugere um escândalo ontológico, pois ela é susceptível de pré-existir ao objecto que representa»[4]. Algumas dessas imagens não passam de *pseudo-fotografias*: o edifício que se pode ver na **(figura 5)**, e que se nos impõe ao olhar de maneira quase tão concreta como o da fotografia que se apresenta em paralelo, é um edifício que não existe, nunca existiu, e que apenas poderá existir se algum empreiteiro se der ao trabalho de lhe retomar os dados para o fazer aparecer no mundo. O computador pode criar, mediante um simples cálculo, *imagens de síntese* sem referência a qualquer modelo pré-existente e sem correspondência no mundo natural.

Figura 5



Da fotografia à "infografia": ao *realismo* pseudo-fotográfico do edifício nocturno, sintetizando em computador, contrapõe-se o *realismo* fotográfico do outro conjunto habitacional à luz sombria de um entardecer. Contudo, a primeira imagem implica a existência dos edifícios nela representados, a segunda imagem não.

Por isso René Berger[5] não hesita em afirmar que a nova *imagem informática* implica simultaneamente uma ruptura técnica, estética e epistemológica. A imagem sintética — a «infografia» — não é já a marca deixada por um feixe de fotões emitidos por um objecto a representar que se vai inscrever num suporte químico ou magnético: é uma matriz de números calculados pelo computador a partir de instruções e de algoritmos programados. É o encontro do racional e do intuitivo — afirma ainda R. Berger — do inteligível e do sensível: é a «imagem numérica», que se deixa fecundar pelas linguagens lógico-matemáticas. A «era da representação» (da re-apresentação), que durou milénios, está em vias de ceder lugar à «era da simulação».

Com efeito, a síntese da imagem por computador parece anunciar o princípio de um novo olhar sobre o mundo: instaurando, em última instância, uma nova relação entre o homem e as coisas — uma relação mediatizada por um *mundo puramente imaginal*.

(Porto, Dezembro de 1990)

Pedro Barbosa

NOTAS

(1) Cf. René Lindekens: *Essai de Sémiotique Visuelle*, Paris, Editions Klincksieck, 1976.

(2) Cf. Corrado Maltese: «Linguagem analógica e linguagem digital»; in Guido e Teresa Aristarco, *O Novo Mundo das Imagens Electrónicas*, Lisboa, Edições 70, 1990.

(3) Cf. Abraham Moles: «Images de l'imaginable», Strasbourg, 1990 (pré-publicação).

(4) Cf. Abraham Moles: *Arte e Computador*, nova edição, Porto, Edições Afrontamento, 1990.

(5) Cf. René Berger: «Simulacres, simulations, vers quelle synthèse?», Lausanne, 1990.

ÚLTIMA CARTA DE UM SUICIDA

Na Qual se Demonstra

Que Quando a Populaça Letrada Deste País

Pensa Realizar Rituais Comemorativos

SE ENGANA

E

Ainda Que Muito pelo Contrário

É O PRÓPRIO QUEM A COMEMORA A ELA

Escrevo esta carta a pedido de um jornalista inominado, distintíssimo cidadão da tertúlia portuense à qual já não pertenço por manifesta impossibilidade física. Dos amargos motivos que me levaram a fazê-lo não darei aqui testemunho, muito embora sejam sobejamente conhecidos como dignatários embaixadores de alegrias e tristezas tão pessoais e íntimas quanto incomunicáveis.

Em espaço meramente epistolar, a permissividade discursiva não se estende para além da visão de conjunto, do apanhado geral, pois xxxxxxxxx extravasaria para fora da sua essência própria. Consciente desse facto imponho rigorosos e letais limites à minha imaginação galopante, a fim de que a obscuridade do meu discurso não penetre a mensagem que nele procuro transmitir. Mais devo dizer que intentei não ultrapassar o ambito das informações de que, ao longo do xxxxxx pretérito ano, fui sendo o fiel depositário, em ordem à elaboração do presente comentário epistolográfico.

Destas parcas informações devo confessar que apenas tive acesso devido à boa vontade de um velho amigo, sempre disposto a vender-lhes por paupérrimo preço as inigualáveis iguarias do viver alheio, que eu, hoje como ontem, recolho diligentemente a fim de alimentar as crónicas filhas da minha devoção.

Sinto que se estruturou, neste tempo centenário, a exteriorização de uma má-fé comemorativa por relação à minha pessoa, a qual resultou numa espécie de xxxxx oficioso. Esse xxx relativo distanciamento dos poderes públicos em face de um escritor que não o foi menos não é de hoje. É costume xxxx arraigado que os ditos poderes sustentem, promovam e comemorem personalidades de reconhecidos méritos em alguns dos domínios da expressão artística, mas os políticos, e mesmo os intelectuais polorentos e académicos, não suportam que se viva artisticamente, muito menos quando tal passa pela afirmação da pessoalidade xxxx de uma escrita que estas comemorações tiveram o mérito - haja Deus - de revelar não estritamente circunstancial. Nesse sentido assinalaram também a descoberta do escritor, coisa que, salvo em raras excepções, permanecia soterrada sob as camadas próprias biográficas, xxxxx Esse anterior estado latente provocava-me até algumas contusões cripto-cerebrais, pois eu por mim e pelos meus ossos temia, não fosse algum Sarmento dos vossos dias ter a xxxxx infeliz ideia de exumar os meus restos a fim de os submeter a rigorosíssimas análises que xxxxx pouco haveriam de surpreender.

Quanto à explicação que me parece plausível para a falta de empenhamento dos poderes públicos ela aí vai: eles xxxxxxx receiaram ridicularizarem-se ao comemorarem-me. Talvez tivessem até temor de que eu - um terrorista literário xxxxxxxx é capaz de tudo - me levantasse do frio túmulo e, de ossos a abanar e órbitas xxxxx reviradas pelo ódio, os desancasse, como ousei no caso das comemorações xxxxx camonianas. Os poderes política e académicamente xxxxxxxxxxxx instituídos nunca viram com bons olhos a minha marginalidade incontida e quiseram quebrar-me, os danados. Primeiro queriam fazer esquecer-me colocando-me como parente pobre do Eça e, depois, dissolver-me num circunstancialismo histórico que se pretendia a última palavra sobre xxx a minha obra. Bem os tramei! Eu, o aristocrata-popular sem paradoxo, marquei a ferro e fogo o devir histórico porque me coloquei, em vida, fora dele. Já não sou (nunca o fui) o localizável escritor de Seide; sou (sempre o fui) o "Amor de Perdição", a prosa-poética, xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx a arte do povo. Eles não o sabem, mas sentem-no!

Que me tenha tornado um génio irrecutível: é isso o que me distancia de Eça, e também o que a chusma que dirige a portugalidade não suporta. Fui um génio sem carácter nacional enquanto indivíduo! Paciência! Se jamais conseguirem explicar-me, tanto melhor, pois explicar x uma coisa viva é, em certo sentido, falsificá-la

E outrossim, xxxxxx porque eu expressei, no passado, uma ontologia político-social ainda presente, as autoridades políticas e culturais do nosso extremo ocidental tenham talvez receado o confronto com a minha (deles) realidade. Efectivamente, as minhas verdades - se é que alguma vez o foram - não são menos válidas hoje que há um século atrás.

E porque a vastíssima minha vida continuou a dar que falar, achei por bem deixar aqui um pequeno apontamento a uma entrevista que saiu recentemente expostas em extenso artigo no Jornal de Notícias, o que aliás parece, a actual mentora da mediocridade portuense. Dizia assim o tertuliista: "a melhor maneira de o estimar literáriamente é partilhar as suas aventuras." As suas aventuras! - o sublinhado é meu. Eu, que passei a vida a observar as aventuras dos outros, e mesmo desse outro que me ocupava o corpo. Eu, cronista diligentíssimo e fiel d'El Rey "O Romantismo" nas suas deambulações pela esterqueira de onde a Natureza, de tempos a tempos, faz brotar deliciosas emanações de santidade. Eu, nem realista avant nem pendant la lettre e impotente para fazer até o que todos os humanos fazem natural e alegremente, isto é, para viver. Eu, que me suicidei não porque o viver se me tornara impossível após a cegueira, mas porque - aí vai em primeiríssima mão esta revelação póstuma - se me tornara impossível observar neutralmente, ou seja, percepcionar sensualisticamente um mundo que eu postulava exterior a mim próprio para que adquirisse alguma verossimilhança e possuísse, assim, xxxxxxx um qualquer sentido para mim, seu indefeso e escondido produtor. Enquanto metáfora da minha abertura ao mundo, a vi-

não fazia-me sentir existente e, enquanto tal, justificável. A partir de momento em que ela me abandonou, não podia mais sustentar a falsidade que tácita, dualística e artísticamente, tinha imposto a mim mesmo como garante da continuidade de um círculo onde mais nenhuma razão havia senão a da elegância de uma decisão expiatória românticamente arquitectada. A perda da visão foi a minha oportunidade de me tornar homem sem deixar de ser artista e não a causa da minha morte. Viver, no sentido real e verdadeiro, é uma coisa extraordináriamente cansativa e difícil, e foi essa constatação que me levou a pôr as minhas personagens a viverem por mim. Desejei uma vida aventureira, mas desejá-la foi o máximo que a minha anormalidade, o meu desenquadramento mundano, permitiram, pois a satisfação dos desejos é matéria romanesca e não podia, por conseguinte, desperdiça-la em mim. Nunca reparaste, leitor amigo, que quando falo de mim, seja a propósito de um acontecimento insignificante ou extraordinário da minha vida, pareço encontrar-me estranhamente arredado de mim mesmo!? Como se o viver me fosse demasiado doloroso e pesado para que pudesse dispensar colocar-me como objecto da enunciação de um outro que devesse fazer a crónica da minha vida?

As críticas ao macrocefalismo comemorativo como compensação do desinteresse nacional verificam-se a minha regionalização comemorativa - como vêem sou mais actual que a actualidade - que foi corto dirigiram-se para o Porto, essa cidade de fétidos recantos, onde passei parte da minha fingida juventude. Ao que parece, os odores não se alteraram, mas informaram-me de que existe agora uma máquina capaz de promover junto do inadvertido público toda e qualquer essência aromática, desde pestilências políticas a feministas malcheirosas. Eu sempre reclamei, defendi e argumentei, que as mulheres tinham uma dignidade simultâneamente angélica e fatal, mas isso era num tempo em que os anjos, quer subissem quer descessem, se utilizavam de genuínas e personalizadas asas e não de cunhadas promoções. Eu não deveria espantar-me dos retrocessos do mundo, mas, que querem, não consigo imaginar-me a ter sempre razão. Não obstante, confesso, em termos de angelismos e fatalidades, Portugal tem sofrido um enriquecimento significativo: que importa em que direcção!? Basta verificar, por exemplo, que no meu tempo o adjectivo fatal se aplicava ao resultado da relação de um particular com outro, e agora se aplica, preferencialmente, à aplicação particularizada no património público. Por aqui se prova que o mundo, tal como o conhecemos, é hoje muito mais romântico que outrora; o que em nada beneficia o Romantismo.

Em cinco de Março do passado ano o Pelouro da Cultura da Câmara Municipal do Porto convida autarquias e demais entidades oficiais para uma tentativa (mais uma) de centrali zação administrativo-comemorativa, a"fim de rentabilizar uma série de acções dispersas". Adivinhava-se já aí uma certa relutância a tal movimentação paternalista, principalmente por parte dos representantes da autarquia Famalicense, os quais, apesar de convidados não se fizeram representar oficialmente. Mercê do amor à verdade devo dizer perante ti, leitor conspícuo e exigente, que nunca tive alguma relação especial com essa terra a meio termo de Porto e Braga, mas que, ainda assim, muito me entristece saber que o funcionamento deste vosso Portugal continua bastante avassalado a feudos de prepotência e centrípeta estupidez. A que propósito iria, pois, submeter-se a politizadas oligarquias culturais uma autarquia que elaborara já, e com significativa antecedência, um programa comemorativo autónomo e, porventura, mais de acordo com as características próprias daquele que era objecto da oficial consagração? Prometiam as outras "algumas actividades de âmbito nacional e até internacional", e ainda que tal "permitiria uma economia de meios e uma eficácia de resultados". Só faltava dizerem que pretendiam centralizar meios para descentralizarem serviços; argumento assaz erudito e contundente que terá significante peso nas desculpabilizações matinais de alguns ciosos e clarividentes políticos da vossa praça.

Famalicão apresentou logo as suas razões biográficas e de "destino"; assim mesmo, com o Destino ladeado por duas elegantes comas da Guarda Municipal, para que se não pensasse que eu tinha ido lá parar sem uma causa profundíssima e, por assim dizer, onde a alta significância da ambiência Famalicense constituisse elemento de elevadíssima monta. O destino, caro leitor, é para os pobres. Nunca tu reparaste que na esfera dos altos cargos e ministérios os seres de eleição que os ocupam parecem ter um destino muito flexivelmente (des)marcado? _ Pois aí tens! Se a minha eternal visão me não engana, vejo-te já a sorrir por dentro, e se estiveres a pensar que estas e outras fazem parte das universais coisas e loisas da arte de bem cavalgar, não iludirás, por certo, as minhas expectativas.

Estava-te falando das profundezas vivenciais que a supradita vila reclama como penhor de uma prioridade organizativa nas comemorações em causa, e logo enfiei - assim como quem distraídamente cobiça o incobiçavel do mesmodo mandamento - a colherada em sopa de tão afidalgados, antiquíssimos e inamomíveis ingredientes da nossa verdura e salada pátrias.

Verdade é que em Famalicão os actos comemorativos se inicaram logo em meados de Março, integrando uma tendência popular e outra de carácter mais erudito. Coisa por demais louvável já que se buscou um efectivo envolvimento estudantil e popular.

Em finais de Abril ainda a Comissão Nacional para a Comemoração do Centenário não estava formada, com evidente regozijo por parte de alguns sectores personalísticos e institucionais. Eu reputo de subida importância estas considerações, pois sempre procurei dar de Portugal uma imagem de inoperância política.

Os políticos, polícias, burgueses e outros tais, são anti-artísticos na generalidade e anti-românticos na especialidade. A má imagem que possuem no imaginário português justifica perfeitamente o facto de que nós, portugueses, estamos sempre prontos a ludibriá-los. São esses os únicos momentos em que sentimos na alma um verdadeiro sentir nacional. O leitor amigo lembrar-se-á de umas queixas que, em determinado romance, fiz a propósito da recente existência de uma polícia municipal, a qual importunava a alegre e livre consecução de arroubados beijos, religiosos raptos e até inefáveis e simbólicas violações. Pois bem, da inoperância política deve dizer-se que não há nada que a impeça; razão básica de alguma felicidade, esse estado de coisas só favorece a oposição da periferia contra a prepotência do capital cultural do capital.

Enquanto a promoção de actividades comemorativas de fundos regionalizante prolifera, ainda em vinte e quatro de Junho a Comissão Nacional se encontra falha de verbas, embora com uma mão cheia de projectos e intenções.

Se não fora a minha excessiva modéstia, estava tentado a reverter sobre mim as considerações que trouxe a lume aquando de um centenário comemorativo do nosso mais nacional poeta.

Vila Real acabou por desistir do empenhamento no carácter nacional das comemorações. Sagaz procedimento que muito me honra e engrandece os meus livros de português errante. Desde cedo a luta se tinha organizado em torno daquilo a que chamei já, o meu triângulo comemorativo, no qual Lisboa não ocupa, nem ocupará nunca, nenhum dos vértices. Foi Vila Real, aliás, quem mais reclamou por uma representatividade alargada, dando mostras de ter compreendido algo que não é imediatamente evidente.

- Vou falar-vos, agora, do modo como fui comemorando na área do referido Triângulo, sem, no entanto, discutir os pormenores que tornariam demasiado extensa esta singela carta de um apparecido um mero singelo, e, ainda, superiormente celestial, residente.

Nesta guerra das comemorações, cada cidade e vila puxava a brasa à sua sardinha com base nos argumentos costumeiros do "viveu muito tempo..." e "passou por cá...". Todas se reclamavam de uma verdadeira presença espácio-temporal da minha mítica figura. Ele era Vila Nova de Famalicão reclamando um centralismo real perspectivado a partir do vulgaríssimo casarão que habitei e na questão da minha"mulher fatal" (esta sempre me provocou o riso). Esses ensimesmados acólitos sem escrúpulos - acautela-te, caro leitor, que suspeito sejas um deles - esses avantesmas então ainda não perceberam, depois de tantos anos com e sem romantismo, que o mais importante na arte é aquilo que não se vive!?

Vila Nova de Gaia percepcionou-se numa posse simbólica na e pela discursividade que foram próprias, não a mim, enquanto pessoalidade, mas como cruzamento de movimentos literários e situações individuais e sociais de carácter conjuntural.

Clamou, pois, entre outras coisas, a memória daquela que tendo permanecido como indelével impressão no meu coração de ser vivo é agora minha vizinha neste terreiro de amortalhadas almas de onde vos dirijo estas últimas palavras.

Houve até um se-

lecto paspalho que ousou alinhavar rudemente uma caterva de asneiras supostamente explicativas da minha relação com esse pedaço de terra onde o único valor que possuem dá pelo nome da cidade fronteira. Não fosse o ter falecido há mais de cem anos e estaria já atordoado e convulso com as patranhas que esses marroquinos me pregaram. Pois não queram saber que logo após a minha morte, tendo eles crismado com o meu nome uma rua do Candal, fui imediatamente informado por infernosas vias que se tinha tornado costume despejarem lá lixos e porcarias! Enfim, lá dizia o outro: "Passa para lá do Louro e logo encontras um mouro.".

Vila Real, por sua vez, arvorou-se em Aquiles desafectado de pungidos calcanhares, porque fora daquelas terras que... e também na Samardã... e as aldeias de Trás-os-Montes... mal discernindo que o que mais de interessou por aqueles lados (como por outros, aliás) foi, precisamente, tudo o que nem era vila nem real.

Braga, terra de uma má-fé milenar, que me deu, em vida, alguns incómodos, acabou por me considerar aceitávelmente santo. Ouvi até dizer um padre que Camilo tinha ironizado com tudo, não tendo, contudo, ironizado com a santidade de Maria, juízo que piamente subscrevo. Disse-ma ainda que eu soube descrever genialmente as gentes e costumes do Minho. Se o fiz, a posterioridade que me perdoe, pois fi-lo sem intenção.

O Porto lá emperrou na sua habitual bonomia burguesa (ou deverei dizer, política?!) que até se estende aos actos comemorativos. A sua tentativa de centralismo não surtiu efeito, e lá ficou tudo como antes.

De Vila Nova de Famalicão esse incidente cosmográfico - mas não direi por já tu suficientemente dito.

A disputa repartiu-me em pedaços e fui pois diligentemente devorado nesse abissal e antropofágico banquete centenário de colectiva confeccionação.

Colocando-me agora na presente histórica, devo dizer que em tido este pulular de gestos rituais, o

que causa espanto e admiração, até a um morto, é que alguns dos sacerdotes do meu culto, falem da sua actividade gráfico-ruminante como decorrente da sua própria vontade. Não sabem eles que só por mim vivem!? Não sabem eles que é a minha escrita - enquanto hierofania incorporada em ritual - o que os domina e faz falar!? Quem elogia, elogia-se, antes de mais, a si próprio: do mesmo modo, alguns desses nababos africanos escrevem-se no meu discurso, e afiaam honrar-me, quando mais não fazem senão honrar-se a eles. Tomaram-me na carne, e apresentam-me nas palavras como obra sua. Refiro-me à teimosia com que alguns dos meus comentadores utilizam o meu estilo, que anda assim abastardado nas petas da prolífera literata-ralé.

Declaro ainda, para que se não pense que não existem aí homens dignos dos quais me sinto eternamente devedor, que reputo de felizardos aqueles que tiveram a excelente ideia de relembrar a minha memória através da gastronomia: ciência de que fui incondicional estudioso e pragmático devoto. Feliz coincidência ainda, que tal tivesse tido lugar em Famalicão e num mosteiro. Em Famalicão porque aí vivi o último termo da alternativa vital que descortinei em todo o viver humano: a minha fase do estômago; num mosteiro porque a grande massa dos gordos dos meus romances foram retirados dos servos de Deus, que os habitam cândidamente essas austeros locais de penitência infinita. E não me venham com subtilezas analíticas em riste, dizendo que não é tanto assim; que a maior parte dos meus romanceados obesos são burgueses ou semi-burgueses, porque a gordura a que me refiro é, concludentemente, a gordura do espírito, a qual, como é já notória à tua sageza, caro leitor, seguia olfactosamente o circuito dos intestinos canais, antes de assomar, como imediato efeito da outra, por obra e graça, já se vê, aos aneurismas cerebrentos dos dias, aspergindo-os da mais lânguida, fértil e compacta racionalidade. Se de, pois, cuidado-os e avisados, como prima de estandes imunes à fermentação tardia da estrutura cultural: chuta direta da reguenação das ideologias.

Quanto ao aspecto editorial das comemorações, devo dizer que notei o mesmo pendor regionalizante presente na polémica já anteriormente referida. Fui editado em livros, revistas e jornais, segundo o querer e a vontade das regiões. Assim mandava a minha consciência intemporal: assim se fez! Não obstante as publicações de carácter mais abstracto e estudioso que a lume sairam, é já por demais óbvio para ti, cúmplice leitor, que eles não me cultuaram tanto no dicionário que me dedicaram, quanto nas reacções que este suscitou; que não me elogiaram tanto nos artigos lamechas e passadistas, quanto nos comentários virulentos e irriamente brutais.

A Companhia dos Correios elegeu-me o seu mais fiel cliente de entre todos os escritores e dedicou-me uma publicação que classificou de "O mais original livro do centenário." Esse slogan diz bem da dimensão que - e apesar do que já disse àcerca do desinteresse dos poderes públicos - assumiu a mitologia camiliana. De tal modo que eu, em conversa com um também já falecido companheiro, conjecturei poder dirigir-me a um prodigioso espelho mágico existente numa das secções do céu, escrimindo a habitual interrogação: _ Espelho, espelho meu, há alguém no mundo mais comemorado do que eu? _ A falante superfície haveria certamente de o negar, e seria até capaz de - por virtude de uma qualquer imaginosa artimanha - num acesso hermenêutico muito parecido com a romântica atracção pelo abismo - de apresentar-me em reflexo, e pela primeira vez, uma cara sem nexigas.

Quanto à questão (possível) da erecção de um monumento em minha honra, devo dizer que já me enfastia; e sinto que constituiu uma infamante acção o terem-me representado como a um comum mortal. Sentencio assim todas essas objectivações retóricas e positivas como falhas de bom gosto; condeno ainda os seus autores e todos aqueles que, por actos ou omissões, no presente ou no futuro, conspurcarem o meu bom nome de publicista com tais infâmias iconográficas. Porque a um morto nada se recusa, eis o que vos proponho como alternativa: uma escultura digna de mim há-de ter como material base um grosso tronco de madeira de rijo carvalho português, de preferência recolhido em terras do Alto-Minho. O artista deverá trabalhá-lo de uma forma totalmente manual, dando-lhe a forma de um fauno em posição de andamento a trote alongado. O dito deverá envergar uma fraque, esculpido no mesmo material, e ainda ter colocado sobre a cabeça uma seriíssima cartola que deve esconder os minúsculos chifres mas não uma madeixa de cabelo que deve representar-se como esvoaçando ao vento como manda a romântica etiqueta. O sexo não pode ser visível sob a pelagem do semi-animal, embora seja conveniente que a reentrância entre as coxas de algum modo o sugira. Finalmente, a estátua deverá ser colocada em lugar não público, em alguma clareira de um obscuro bosque, onde seja possível esculpir nas árvores mais próximas do eixo da clareira corpos de donosas e fragrantes mulheres, cuja única condição por mim imposta é que sejam representadas em total ou parcial nudez.

Soube que abriram um concurso para uma estátua, a colocar defronte da Relação, ao qual só poderiam concorrer escultores da R região norte. Os portuenses que se deixem de toleimas! A estátua ou há-de ser como anteriormente a descrevi, ou não há-de ser.

A apetência necrofílica foi este ano (por relação às comemorações de 1925) significativamente antecipada, perturbando-se assim a brutal rigidez exigida em qualquer ritual. Relembrarem a minha morte quase três meses antes da data do acontecimento real revela já uma imperdoável falha, e não é de somenos importância que tenham sido os - os espirituais herdeiros daqueles que eu em vida desanguei os promotores de tão desnalgada iniciativa. Os ímpios foram-me incomodar à campa, levando-me crianças e flores. Tinham organizado um bom arraial, daqueles de três dias, onde pontificassem as raparigas e as pauladas, que eu, daqui do assento celeste onde subi, teria providenciado para que tu, leitor amigo, te encontrasses nas boas graças das primeiras e fora da trajectória das segundas.

(Parágrafo)

Veio-me agora à memória uma notícia que li, na qual se relatava um incidente acontecido para os lados de Vila Real, em que um grupo de adeptos do Fea Tariant insultaram os meus romeiros vila-reenses. Isso tem, e fazer memória comigo; isso é elevar o hitful à sua significação primitiva e pura - a única que o justifica - de uma espontânea vencer nasce no sagrado. Não se pode viver um ritual e pensá-la, pois uma isa simultâneamente exclui a outra. Para que exista ritual e adeptos tem de esquecer a sua acção como meu [illegible] simbólica. Agir [illegible] inteiramente pela acção do deus.

Isto de os rituais exigirem um voltar ao tempo circular, seguindo uma analogia temporalmente exemplar de carácter cultualmente rigoroso e coincidente, tem algumas dificuldades pontuais. Mais uma vez, uma romagem, proposta pela Irmandade da Lapa, ao meu túmulo, sito no cemitério do mesmo nome, foi marcada (provavelmente) para o dia nove de Junho, e não um, que foi o dia em

que efectivamente executem o gesto heróicamente exemplar. Para além da exposição das relíquias do santo, mártir da opinião pública e também de alguma privada, anunciou-se um concerto coral sinfónico de grande envergadura que nos remete para um novo entendimento do ritual enquanto prática supostamente conducente à elaboração de um ambiente propício de comunicação e simpatia entre adorador e divindade: há aí uma falha entre o cumprimento ritual e a lógica da inteligibilidade da dádiva. Isto é, não seria lógico, na antiguidade clássica de que religiosamente somos devedores, sacrificar-se a Marte quando o motivo da oferenda não fosse um feito guerreiro ou uma vitória militar. Modernamente, as comemorações tornaram-se falsas, não só pela perda do sentido do sagrado, como se tem continuadamente dito, mas porque os termos se inverteram e, numa sociedade essencialmente materialista é a dádiva, e não o feito - por intermédio do deus a que se refere - que estabelece não só o sagrado mas também toda a legalidade comemorativa.

Sim, houve também uma enrijada luta pela posse viviticante dos meus restos mortais. A disputa alargou-se ao mundo dos mortos, e, mais uma vez, a realidade estruturou-se nos dois contrários da minha prática artística: polémica e periferia. Surgira o propósito da trasladação do conteúdo da minha actual moradia, da Lapa para os Jerónimos, o qual imediatamente despoletou acesa polémica . Se há algo de enigmático nas linhas que acabo de enunciar, desde já conjecturo que tu, leitor atento, descortinas-te já o que intento concluir. E que, toda essa malta que pensava comemorar-me o fazia mais e melhor quando não o fazia. Fui sendo comemorado não tanto nos textos como nas entrelinhas; não tanto no palco como nos rastidores; não tanto nos actos comemorativos mas mais nas polémicas e diferendos que geraram. Era forçosa a consagração a um tempo polémica e periférica; não porque os vivos escolhessem fazer memória comigo dessa estranha maneira, mas porque não há outro modo de o fazer senão assim. De ti, desprevenido leitor, penso poder afirmar que caiste também na teia que os génios em vida tecem, já que, por mais desinado e neutral que sejas, terás, com toda a certeza uma opinião polémica sobre mim e a minha obra. Afinal pronuncio, julgo e declaro que eu, Camilo Ferreira Castelo Branco, não fui comemorado, antes vos comemorei a Vós.

Porto, [illegible]

Alexandre Carvalho

ÚLTIMA GERAÇÃO

AS DIMENSÕES DO ARTESANATO

0. «Toutefois, plus nous questionnons en considérant l'essence de la technique et plus l'essence de l'art devient mystérieuse», Heidegger (1986:48)

«Conhecer o jogo não é conhecer o porquê do jogo», Eduardo Prado Coelho (1987:72)

«Artesão, s.m. Nome pelo qual se designam os operários hábeis naquelas artes mecânicas que requerem menos inteligência. Diz-se dum bom sapateiro que é um bom artesão, e dum hábil relojoeiro que é um grande artista», Encyclopédie (Gil, 1984:86)

«Se tivesse dinheiro só trabalhava para a Memória», Rosa Ramalho (Sousa, 1973:16)

1. A sociedade actual joga toda a sua lógica em combinações cada vez mais sofisticadas de enquadramento do indivíduo num vórtice tecnológico. Este efeito é usualmente hipervalorizado por uma retórica da eficiência, do individualismo e abolição das fronteiras ideológicas. Tudo se passa como se houvesse uma espécie de afirmação dum homem universal capaz de se ajustar a todos os avanços da técnica. Este mito pretende anular todos os espaços (e tempos) diferentes e distantes que se observam na realidade, e que são tomados como residuais, e/ou espúrios (Vattimo, 1987:30-42).

Este posicionamento na técnica acompanha o trajecto de outras áreas societais-cultura, educação, ... – onde se vai paulatinamente introduzindo uma dimensão perfeccionista, e abstracta, uma espécie de obliteração da realidade: todos os espaços são reduzidos ao mesmo tempo e todos os tempos escapam-se no tempo presente criando-se grandes simulacros de integração onde ponderam as anulações várias e se faz a apologia dum pretenso planetarismo. Este desenraízamento físico também o é mental; a falta de referênciais concretos ao terreno cria uma visão geral, e vazia, dos universos onde se movem as gentes, que inclusivé passa, por fundamental, pela cidade como dispositivo de ponderação da imagem do progresso. Contudo esta lineariedade se é revelada e vivida, não deixa de ser ilusória e fictícia porque a cidade também é duplicidade – *multiplicação de espaços, coexistência de oposições, heterogeneidade* (Coelho, 1987:75-76): «O que encontramos não é a organização total do mundo em rígidos esquemas tecnológicos, mas um «enorme estaleiro de sobrevivências» que, em interacção com a desigual distribuição do poder e dos discursos a nível planetário, dá lugar ao aumento de situações marginais que são a verdade do nosso primitivo mundo» (Vattimo, 1987:128).

Um dos pólos desta visão outra da paz técnica passa pela apreensão da arquitectura como *potência táctil e pela* questionação da essência da técnica. A questão da essência da técnica introduz as diferentes relações que se podem estabelecer entre os homens, o carácter inovador desse diálogo e a análise dos domínios existentes nela (causas materiais, formais, finais e de eficiência) além da percepção da passagem à verdade, ou seja do escondido ao não escondido e segundo Martin Heidegger: «A técnica não é perigosa. Não há nada de demoníaco na técnica, mas há o mistério da sua essência. É a essência da técnica, nos termos em que é um destino em desenvolvimento, que é perigosa» (1986:37).

A *potência táctil* passa segundo Kenneth Framptou por repensar o que representam, hoje, os modelos de crescimento que apostam na deterioração do meio e no consumo de edifícios, como mais um bem que se joga no mercado e em que este pelas *leis naturais* vai ditar da sua pertinência. Esta crítica passa pelo revigoramento, e análise de seis tópicos, que na opinião de Kenneth Framptou são os seguintes: – regionalismo crítico; cultura e civilização; as metamorfoses da vanguarda; o desenvolvimento contra lugar e formas; cultura contra natureza e o visual contra o táctil. Estes *topos* no essencial resumem-se da seguinte forma: «A união do táctil e o técnico tem a capacidade de transcender o mero aspecto do técnico de modo muito parecido ao potencial que têm o lugar e a forma para resistir ao ataque implacável da modernização global» (Frampton, 1987:71).

Esta análise põe objectivamente de manifesto a necessidade de se focalizarem aspectos topográficos, de luz, climatéricos,... com as matrizes das culturas e da necessidade de comunicar com as transformações sociais em sentido total, entenda-se esta última afirmação na linha de percepcionar quais as incidências do progresso no social e em que sentido se processam as clivagens e as integrações (Bianca, 1980).

1.1. O artesanato no mundo actual assume pois a forma de uma metáfora em dois tempos: um perdido e outro futurante.

Nesta escala os efeitos produzidos sublinham-se como componentes essenciais dum processo imaginário de criação de pequenas escalas de comunicabilidade, em oposição às pequenas escalas éticas, culturais, produtivas, que se tendem a anular se não se afirmarem como pertinentes em termos do mercado dos bens simbólicos, enquanto orientador duma relação entre os participantes em que se posiciona nitidamente a seguinte questão: «Todos os agentes duma formação social determinada têm com efeito em comum esquemas de percepção fundamentais, que recebem um começo de objectivação nos pares de adjectivos comummente empregues para classificar as pessoas ou os objectos nos domínios mais diversos da prática.» (Bourdieu, 1979:54).

Estas observações não se afiguram, por tanto, justificadas pelo real, antes pelo contrário pensa-se que seja de reforçar as vertentes que colocam o artesanato numa posição de conflitualidade entre percursos produtivos, gostos consumísticos e aptidões individuais de criação, malugrado se pretender justificar como *novo* panóplias *velhas* e refutar como *velhas* um conjunto de práticas de ruptura com particulares oximoros, como exemplo desta atitude retome-se a questão colocada por César Daly no século XIX: «Pergunta-se se, originariamente ao menos, a natureza dos materiais não exerceu uma influência preponderante sobre as formas da arquitectura, e se em seguida, não é «o sistema de construção» que precedeu e determinou o gosto das linhas que resultam da sua adopção, o que é perguntar, noutros termos, se os cálculos de inteligência não introduziram, dominaram e fizeram nascer até um certo ponto, as inspirações do «gosto» (...).» (Daly, 1869: 29).

ACHEGAS PARA A COMPREENSÃO DO SEU RESSURGIMENTO

2. O artesanato, apesar das suas múltiplas conotações é uma actividade de cruzamento dos mais variados factores (Ver conceito de indústria artesanal vs artesanato como sendo mais restrito em Cucó, 1985:71-73; Sousa, 1973:57-67, propõe *topos* para a análise da arte ingénua).

Usualmente pretende-se associá-lo a artes já caídas em desuso, ou então, arrumadas num canto do nosso imaginário. Esta óptica imobilista opta por incrustar uma falta de fôlego, normalmente ditada pela educação tecnológica que ignora a «universalidade do simultâneo» e o respectivo saber intuítivo (Simondon, 1968:106-108).

No entanto ainda prevalecem formas que são depuradas esteticamente, apesar do seu conteúdo se ter desmoronado na funcionalidade moderna (Ferreira, 1983:115; Nuno *et al*, 1986:40-42).

O *design* pretende, através de alguns representantes recuperar soluções que já foram banais-quotidianas, e assim humanizar espaços, optando por um *modo de formalismo*. Também se poderá perspectivar o problema colocando os limites do processo produtivo e o papel do homem na cadeia transformadora. O artesão, em termos de emergência do mercado de trabalho, caracteriza-se por: vender o seu trabalho; a sua oficina ser organizada em função dum mercado de produtos e ser simultaneamente um lugar de transmissão do saber fazer - trabalho é sinónimo de aprendizagem. Segundo Gilbert Simondon o artesão estabelece com o objecto técnico uma relação de minoridade e relaciona-se com a técnica de uma maneira intuitiva e concreta, ou seja à uma lógica que o liga umbicalmente ao local que o rodeia, imperando o sensitivo (Ver Simondon, 1969:83-152, para a oposição entre as diversas formas de tecnicidade).

É aqui, fundamentalmente, que a produção artesanal sublinha a necessidade de reler as técnicas: opções por tecnologias doces e não poluentes, acompanhadas pela polivalência, em termos do processo produtivo, do trabalhador. É evidente que esta transmissão, tal como era praticada tendia a fechar-se e perante a industrialização crescente extinguiram-se os centros difusores de produtos; aqui o artesanato mostra-se como um processo que hoje ressurge com diferentes frentes e com bastantes equívocos, já que um apelo consumístico é prevalecente.

2.1. Salvando alguns *puristas*, é norma implementar as poucas oficinas que restam, ou os escassos artesãos individuais, a ter um horizonte comercial que lhes escapa: por não serem senhores dos mercados nem das margens de comercialização, e não dominarem o rápido porquê do interesse pelos seus produtos.

Estas referências fazem-nos reflectir em torno de três vectores: histórico, social e simbólico em que giram as fronteiras entre as oposições que norteiam as classes sociais em termos de objectivos e homologias de referenciais perante a informação de que todavia existem espaços que são o antes da nossa existência, esta procura pela história é uma luta pela apropriação da expropriação e na afirmação que não há fragmentação do social e a memória prevalece como anuladora do *handicap* temporal (Certeau, 1980:130-136).

3. O século XVIII marca a viragem decisória dum lento processo de decomposição das classes sociais e instaura os rumos das modernas formas de organização, e respectivas teorizações, do mundo do trabalho, da invenção do quotidiano enquanto mudança das relações sociais e da invenção do social com as noções de educação associada às características de preparação para situações de ocultação das diferenças de *habitus* e da casa como espaço hedonista, havendo como objectivo das classes dirigentes a produção de personalidades enquadráveis na lógica dum mercado que apostava na desagregação do trabalho familiar e respectiva anulação da gestão dos bens patrimoniais. Implementou-se a noção de produção de riqueza e correlativamente de produtores individuais.

Este percurso passa pela definição de profissões, pela introdução de maquinaria e o surgimento de unidades industriais em oposição a unidades regionais. Em termos de famílias origina a morte do trabalho doméstico e o surgimento do trabalho assalariado, apesar das ambiguidades ainda existentes entre assalariados e artesãos já que «(...) a imagem, em termos de rendimento e de hierarquia social, que o Estado criava do exercício de uma actividade económica fazia coincidir muitos trabalhadores dos «ofícios mecânicos» com os trabalhadores» (Silva, 1987:561). A nível de mundo rural tais distinções eram menos esbatidas, mas a progressão de assalariados vincava forte as identificações ao processo produtivo, assim, como exemplo, assiste-se em S. Tiago de Bougado, no vale do Ave, durante os séculos XVIII e XIX a uma progressiva diminuição do artesanato em detrimento da agricultura e dos serviços (barbeiros, cirurgiões, vendeiros, clérigos), os primeiros ocupam 13%, os segundos 79% e os terceiros 8%. Duas observações a serem feitas: o sector do artesanato possui os rendimentos mais baixos e estes artesãos só o são nos a tempo parcial, ou seja apesar de terem diversas actividades, consoante os casos – alfaiates, carpinteiros, pedreiros, serradores, sapateiros e tecelãos – como principais, ocupavam parte do seu tempo a trabalhar a terra (Alves, 1986:56-61; em contexto diferente - cidade (*hinterland*) Oeiras, para um período sensivelmente idêntico, ver semelhanças na composição profissional e conclusões, a este nível, Silva, 1987:561. Raúl Iturra propondo-se analisar a lógica do celibato numa aldeia de montanha no Centro de Portugal, quando refere as profissões indica taxas que se podem aproximar das já abordadas, 1987:97). Em resumo: «Inventando com efeito o «quotidiano» como processo específico de produção de personalidades sociais, o século XVIII abre com efeito uma situação profundamente contraditória – ele faz deste processo um processo relativamente autónomo no seu funcionamento interno, implicando em particular relações internas específicas (...) [e] ao mesmo tempo ele faz deste processo um processo indispensável ao funcionamento económico e social de conjunto, logo do mais alto interesse para os indivíduos ou os grupos sociais conduzindo o funcionamento do conjunto ou tendo aí uma posição dominante.» (Barbier, 1979:83).

Esta lógica de transformação teve vários vectores, e um deles é justamente a dissolução de toda uma figura e das particulares características que a moldavam: «Na fábrica chega-se gradualmente à queda da inteligência prática do artesão, com a supressão das suas liberdades cognitivas e laborativas, e sobretudo com a imposição da repetitividade de algumas operações que (...) enquanto processo, são isoladas em si próprias e não relacionadas com o produto final senão na mente de quem as controla» (Brusatin, 1984:204).

Esta viragem marca, no perímetro urbano e na paleoindustrialização, ao amofinamento das seg-

uintes particularidades: desaparecimento do segredo, sedentarização, mudança topológica das oficinas, e à implementação de fábricas, introdução duma disciplina com princípios rígidos, fraccionação do processo produtivo pela divisão do trabalho e emprego de máquinas (Barbier, 1979; Brusatin, 1984:200-205).

O tempo e a instauração das desigualdades, pelas diferenças na velocidade de circulação dum capital cultural específico, baseado em princípios de subordinação a factores de eficiência das respostas às solicitações do mercado de bens, marcam o crepúsculo dum saber, que não se integrará jamais na operacionalidade média dos padrões óptimos: «O produto de consumo industrial é laboriosamente desmontado com uma técnica às avessas para chegar a um objecto que não absorve o primitivo, porque a redundância tecnológica do suporte material empobrece a qualidade do produto trabalhado, colocando-o num limbo artesanal e revelando a sua miséria sobretudo pelas descontinuidades da realização através das quais se vislumbra o velho e originário artesanato já destruído e perdido.» (Brusatin, 1984:210).

4. A industrialização contudo não riscou do mapa de forma liminar nem o artesanato nem as indústrias tradicionais, simplesmente introduziu factores de risco nalguns sectores de etno-tecnologias fortes e limitou drasticamente o espaço de mobilidade e de trabalho a redutos rurais. Nos perímetros urbanos foram-se gizando estratégias de pretensas capacidades individuais dadas pelo bricolage ou outras simulações, ou então assistiu-se ao nascimento de artesãos que utilizando técnicas ancestrais recriam modelos e formas de dimensões reduzidas, e/ou implementam indústrias específicas entre o artista e o empreendedor. Este movimento é fugidío, clandestino por vezes, ou assume-se espectacularmente como sinónimo duma estratégia de afirmação corporal. A nível rural o constante envelhecimento é pouco apelativo, numa lógica de produção, impulso de reestruturação faz com que o artesanato se descarne da sua dimensão dialógica e se incline por formas de satisfação de gostos consumísticos momentâneos: «O produto artesanal converte-se numa mercadoria que, em muitos casos, começa a responder a um gosto médio que não corresponde à alma de ninguém, ao mesmo tempo que deixa de ser a expressão duma personalidade, duma gente, duma terra. Essa a encruzilhada do artesanato: os artesãos continuam a fabricar suas peças mas o mercado anónimo e a necessidade de ganhar a vida é que os vão fabricando e transformando a eles, provavelmente até à morte do artista que neles habitava.» (Ferreira, 1983:113).

Liminarmente este definhar não o é em absoluto, já que existem tentâmes, com os seus riscos, de fomentar a identidade cultural, mas os pressupostos ideológicos, ou a aparente falta deles, fazem com que se substituam projectos concretos por quiméricas missões, ocultando os dispositivos que estão na base dum princípio legitimador do capital cultural, tudo se passa como se«a estética popular» esteja fundada na afirmação da continuidade da arte e d a vida, que implica a subordinação da forma à função, ou, se quisermos, sobre a recusa da recusa que é o princípio mesmo da estética sábia, quer dizer a ruptura traçada entre os dispositivos ordinários e os dispositivos propriamente estéticos.» (Bourdieu, 1979:33).

Em termos de *consumo-gosto* o que se passa é uma predisposição assentuada de inclusão em espaços fechados desses produtos como se de peças mortas se tratassem. Tal atitude revela-se de forma geral em todas as classes, refinando-se contudo o gosto pelas disposições e capital cultural a absorver e justificar a aquisição do produto que se situa numa escala quente das suas predisposições de renovamento imaginário (Canclini, 1983).

Esta ruptura racional manifesta-se em domínios que reclamam uma origem artesanal, e marginal, para justificar a diferença: o caso paradigmático deste processo são os estilistas com o seu *ethos* de formal apologia do processo criativo enquanto fenómeno de pronta massificação e distante individualização.

Pretendem introduzir uma lógica bombeada pela artesania na escolha de materiais e confecção de modelos únicos, socorrendo-se para tanto do processo de trabalho doméstico, numa segunda fase a vulgarização pelos grandes portentos faz desaparecer essa característica de traço individual, no entanto a manutenção de alguns criadores/produtores independentes confere-lhes um estatuto de distinção (Barthes, 1981; Garland, 1962).

Se o traço neste sector é marcadamente jovem já tal não se passa para os artesãos. Alguns estudos, para comunidades portuguesas, indicam idades bastante elevadas para os artesãos: em Vilar de Nantes, Chaves, os 14 oleiros tinham idades compreendidas entre 40 e 76 anos (1978), em Bisalhães, Vila Real, de 16 o mais novo tinha 37 anos (1978) (Ferreira, 1983:47-48,53). Em Flor da Rosa, Alto-Alentejo, os 9 oleiros tinham idades superiores a 50 (1984) (Nuno et *al*, 1986:13).

Outros sectores artesanais pelos processos endógenos de aprendizagem apresentam idades mais baixas, particularmente as 300 tecedeiras de Almalaguez (Coimbra) rondavam os 30 a 40 anos (Caetano, 1983). Estas situações são especificas das clivagens existentes entre homens e mulheres na estrutura geral produtiva e nas respostas dadas de combate local às tentativas de penetração de determinadas formas de produção. Julgo também que esta situação possa responder de forma particular aos objectos oferecidos no mercado e também aos tempos em que começaram a ser sistematicamente demandados: «Devido ao empobrecimento e ao carácter estacionário da produção agrícola, o artesanato aparece como um recurso complementar apropriado (...)» (Canclini, 1983:63). Este estancamento, paralelamente ao abandono da população masculina reflectiu-se nas franjas da população feminina.

A nível urbano a procura de determinados produtos e/ou serviços, e mesmo uma estruturação funcional de algumas empresas e também de alguns criadores-arquitectos de mobiliário, etc. – faz com que subsistam artesãos específicos, e que por outro lado haja necessidade de proceder a projectos de formação tendo em vista criar elementos preparados em particulares artes para fins diversos, mas por vezes extremamente específicos-restauros, em geral (Dias, 1986:49 sq).

Salvando estas opções, as classes sociais manifestam certos enviesamentos relativamente ao artesanato: «A receptividade à eventual aprendizagem é maior entre os estudantes e menor entre os quadros superiores e liberais. [A receptividade] diminui segundo a idade (é mais alta nos mais jovens e mais baixa nos mais velhos) e é maior entre as mulheres do que entre os homens» (Silva 1987, páginas não numeradas, estas conclusões referem-se a um inquérito realizado no Porto, em 1984, no Centro de Artes Tradicionais).

Normalmente tomam-no como algo de longínquo ou como algo de primitivo, havendo somente recurso a apreciações gerais sobre o artesão ou depreciações pontuais se o artesão se insere no circuíto urbano.

Estas apreciações jogam-se num terreno cultural claramente marcado por uma visão escolar do real ou

então por desvalorizações sucessivas em termos de trabalho, no entanto, mantém-se de forma larvar uma apologia do artesão que passa pela sua identificação a um operário e/ou a um marginal.

5. É nestas fronteiras que as mudanças sociais introduziram factores de perturbação da ordem. As comunidades tradicionais reagem fechando-se na sua orgânica marcada pela visão da terra e nas cidades pela propagação de vertentes anacrónicas. Se o rural não pretende reestruturar-se com as funções de antanho, as cidades ponderam a explosão de milhares de traços rurais e as diferenciações daí resultantes com a gestão dos capitais pelas classes sociais (Bourdieu, 1979:189-248) e a sua inclusão num espaço tendencialmente homogéneo é perceptível e consumível enquanto marca de distinção, em contrapartida o rural esbate-se por processos de decomposição, das suas ainda reminiscentes características, que assentam numa estratégia de introdução de efeitos ilusórios (Almeida, 1985:295-307).

A recepção dos objectos assenta em eixos que passam pelas disposições culturais de manipular o gosto, segundo as estruturas estruturantes da trajectória de classificação dos grupos sociais dos produtos, para além da noção ideológica de espaço que possa ser utilizado no sentido de acumular capital simbólico, nas mais diferentes espécies – da casa ao automóvel – e «do mesmo modo, o artesanato, que numa certa época podia ser identificado pelo modo como era produzido (...) hoje precisa incluir na sua caracterização o processo social por onde circula, desde a produção até ao consumo.» (Canclini, 1983:135).

José António Afonso

BIBLIOGRAFIA

ABRANTES, Joaquim Roque (1985): *Património etnográfico afectado pela barragem do Torrão. Moinhos de água, engenhos de linho, pesqueiras, barcas de passagem*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural / Departamento de Etnologia

ALMEIDA, João Ferreira de (1985): *Classes sociais nos campos. Camponeses parciais numa região do noroeste*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais de Lisboa

ALVES, Jorge Fernandes (1986): *Uma comunidade rural do Vale do Ave. S. Tiago de Bougado: 1650-1849*, Porto, dissertação de mestrado (policopiada), FLUP

ANTÓNIO, Ana Gonçalves (1986): «Ferradores do Baixo Alentejo», *Ethnologia*, 3/4

BARBIER, Jean-Marie (1979): «Capitalisme, "vie quotidienne" et production des personnalités sociales au XVIIe siécle», *La Penseé*, 207

BARTHES, Roland (1981): *O sistema da moda*, Lisboa, Edição 70

BIANCA, Mariano, org. (1980): *Innovazione e resistenza al cambiamento*, Venezia, Marsilio Editori

BOTTACCHIARI, Vinicio (1980): «Il costo del lavoro: chi innova e chi resiste al cambiamento?» *in* BIANCA (1980): 132-145

BOURDIEU, Pierre (1979): *La distinction. Critique social du jugement*, Paris, Editions de Minuit

BRUSANTIN, Manlio (1984): «Artesanato» in GIL (1984): 177-211

CAETANO, Lucilia de Jesus (1983): «A tecelagem artesanal na freguesia de Almalaguez. Elementos para a sua caracterização etnográfica e sócio-económica», *Cadernos de Geografia*,2

CANCLINI, Néstor Garcia (1982): *As culturas populares no capitalismo*, São Paulo, Editora Brasilense

CERTEAU, Michel (1980): *L'invention du quotidien. 1 – Arts de faire*, Paris, Union Genérale d'Editions

COELHO, Eduardo Prado (1987): «As formas do invisível ou a duplicidade das cidades», *Colóquio Letras*, 100

CRESPI, Franco (1980): «Cambiamento e rischio esistenziale», *in* BIANCA (1980): 17-22

CUCO, Josepa (1985): «La industria tradicional» in GREGORI (1985): 69-148

DALY, Cesar (1869): «De l'architecture de l'avenir. A propos de la renaissance française. Un chapitre de philosophie d'histoire génerale de l'art». *Revue de l'architecture et des travaux publics*, XXVIII

DAVIES, Colin (1987): «El high-tech... no es mas que un estilo?», *Los Quadernos del Norte*, 42

DIAS, Maria da Conceição Castro (1986): «Artesanato uma actividade possível». *Desenvolvimento*, 3

FERREIRA, José Maria Cabral (1983): *Artesanato, cultura e desenvolvimento regional*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda

FRAMPTON, Kenneth (1987): «Reflexiones sobre posmodernidad y arquitectura», *Los Quadernos del Norte*, 42

GIL, Fernando, coordenador da edição portuguesa (1984): *Enciclopédia Einaudi. 3 Artes - Tonal/Atonal*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda

GRAÇA, A. Santos (1982): *O poveiro*, Póvoa do Varzim, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim [2ª ed.]

ARLAND, Madge (1962): *Fashion. A picture guide to its creators and creations*, Harmondsworth, Penguin Books

GREGORI, Joan J. *et al*, (1985): *Temes d'etnografia valenciana: base i montanya, industria tradicional, comerç i servis*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim/Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, vol-III

HEIDEGGER, Martin (1986): «La question de la technique», *in* Martin Heidegger, *Essais et conférences* (1954), Paris, Gallimard

HOGGART, Richard (1973/1975): *As utilizações da cultura*, Lisboa, Editorial Presença, 2 volumes

HORCAJO, J.J. Sanchez de (1979): *La cultura. Reproduccion o cambio*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociologicas

ITURRA, Raúl (1987): «A reprodução no celibato», *Ler História*, 11

MANCINI, Paolo (1980): «Sottosviluppo e comunicazione di massa, la resistenza al cambiamento nel mondo contadino», *in* BIANCA (1980): 112-131

NUNO, Carlos; SANTOS, João Madeira dos; FAUSTINO, Leonor (1986): «Flor da Rosa. Centro Oleiro do Alto-Alentejo», *Ethnologia*, 3/4

SEGATORI, Roberto (1980): «Classi sociali e resistenza al cambiamento» *in* BIANCA (1980): 23-47

SILVA, Alvaro Ferreira da (1987): «Família e trabalho doméstico no *hinterland de Lisboa*: Oeiras. 1736-1810», *Análise Social*, XXIII (97)

SILVA, Augusto Santos; ALVES, Augusta (1987): *Apresentação de alguns resultados do inquérito aos visitantes da Exposição de artes tradicionais, realizada em 1984*, Porto, Centro Regional de Artes Tradicionais

SIMONDON, Gilbert (1969): *Du mode d'existence des objects techniques*, Paris, Aubier Montaigne

SOUSA, Ernesto de (1973): *Para o estudo da escultura portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte [2ª ed.]

VATTIMO, Gianni (1987): *O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, Lisboa, Editorial Presença.

Amadeu Baptista

As imagens sossegam na captação dos momentos entre o místico, o surreal e a dura realidade, numa osmose profunda que se enraíza no olhar do fotógrafo.

Como na sua poesia, Amadeu Baptista, conjuga, de forma muito pessoal, o etéreo e o comum, com uma pujança raramente encontrada, sem deixar de realçar o que de mais belo e sublime frutifica, mesmo nas mais terríveis condições da existência.

O que aos olhos do cidadão comum se apresenta como apenas mais uma situação inúmeras vezes vista e, por isso, sem qualquer valor, revela-se aos olhos do artista como uma fulguração de movimentos, muitas vezes estáticos, que se lhe impõe captar, gesto desesperado de tentar reter um ambiente, perpetuando-o, assim, para além da fragilidade do momento.

Com invulgar mestria, Amadeu, sugere-nos rotas de solidão, sonhos de vidas penduradas na ausência, que se mantêm paralelas, individuais, apenas conjugáveis na retina/imaginário de quem as captou, dando-lhes a consistência necessária para poderem ser redescobertas e mantidas a recato do esquecimento.

Os quatro trabalhos que vos apresentamos são, quanto a nós, a prova cabal de que tal é possível.

Álvaro de Sousa Holstein
Fevereiro de 1992

Amadeu Baptista

ÚLTIMA GERAÇÃO

Amadeu Baptista

Nasceu a 6 de Maio de 1953, no Porto.

Conhecido sobretudo como poeta, um dos mais importantes da novíssima poesia portuguesa, com inúmeros textos publicados no país e no estrangeiro (Brasil, Espanha, Uruguai, Itália, Colômbia, França e Estados Unidos da América) e vários livros publicados, viu recentemente o seu livro, *Comunicação com os Anjos*, distinguido com um prémio de poesia.

Como fotógrafo participou em várias exposições, tendo trabalhos seus obtido diversos prémios.

Está representado no Anuário Português de Fotografia.

Victor Carvalho

ÚLTIMA GERAÇÃO

Victor Carvalho

Freelancer
V. N. Gaia

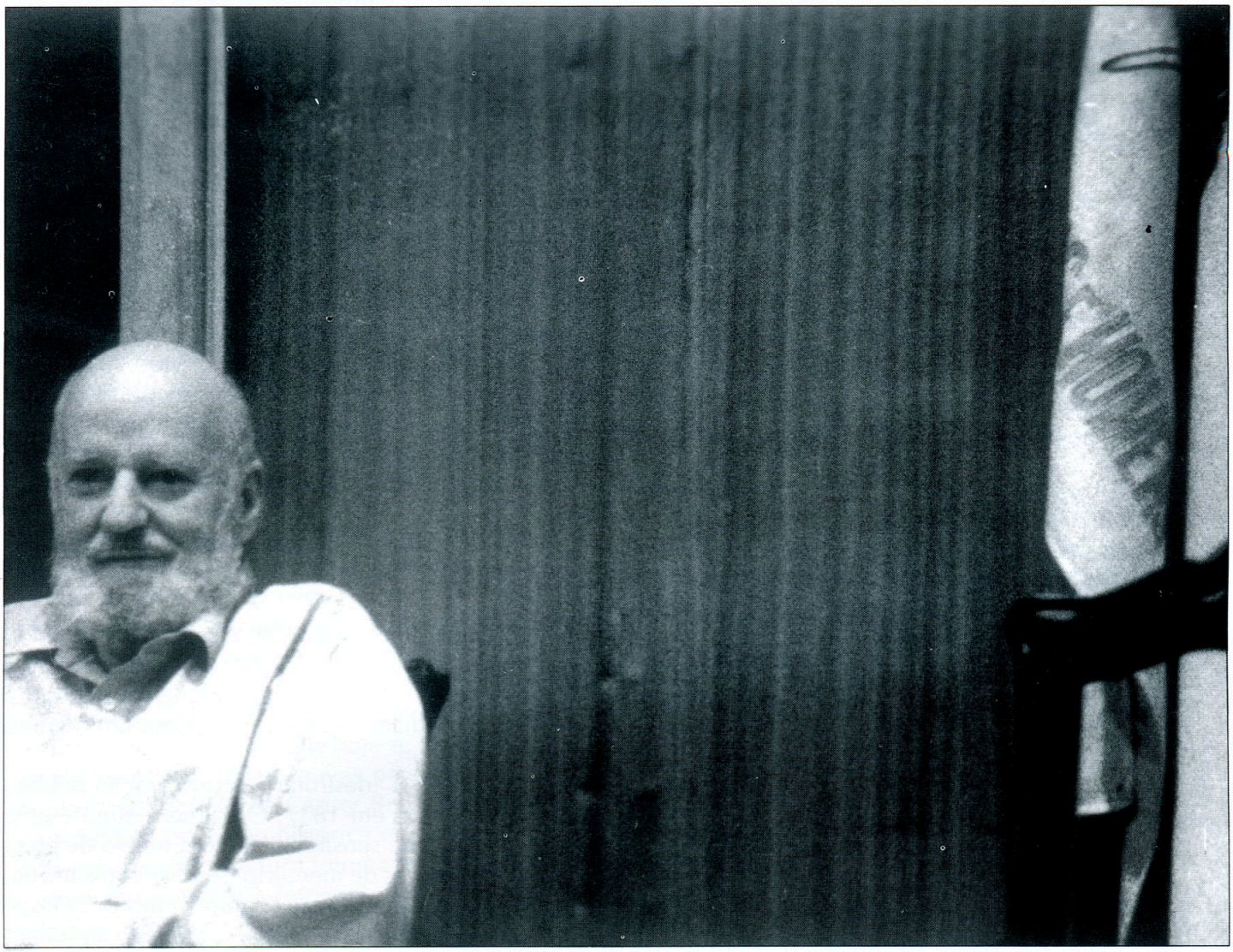
ÚLTIMA GERAÇÃO

ÚLTIMA
GERAÇÃO

ÚLTIMA GERAÇÃO

Zélia Vieira

ÚLTIMA GERAÇÃO



ÚLTIMA GERAÇÃO

VISÕES OBJECTIVAS

JORGE ARANTES

Desde tempos imemoriais que o desejo de captar o "real", multiplicando-o na sua imagem e de o tornar imóvel e estático em formas que ultrapassem ou resistam ao efémero e à frugalidade, tem seduzido o homem. Este fascínio pela imagem manifesta-se já na Pré-História, senão mesmo na Proto-História, com as pinturas rupestres. Tudo leva a supor que então, entre a representação pictórica das coisas e as coisas em si existia uma espécie de relação mágico-maravilhosa.

A íntima ligação entre o mundo concreto e a imagem viria a desenvolver-se decisiva e irreversivelmente com a invenção da fotografia no século XIX.

A fotografia foi a primeira técnica criada pelo homem capaz de permitir registar e fixar, com inaparente fidelidade e rigor, para a posteridade fenómenos perecíveis e passageiros e transformar assim qualquer pessoa em testemunha ocular de factos passados em qualquer época ou lugar. A arte da fotografia assume de facto um papel de extrema importância e influência na vida quotidiana, no sentido em que passa a marcar inegavelmente a capacidade analítica e a sensibilidade do homem moderno.

Daí para o futuro qualquer pessoa podia ser repórter da sua propria vida. Quaisquer acontecimentos, privados ou públicos, poderiam passar a ser registados e posteriormente consultados, revisitados, vivificados graças a uma simples e pequena objectiva.

Para além da importância que a fotografia, enquanto tal, tinha e tem nas relações interpessoais, ela está na origem de outros meios de comunicação (social) de grande vitalidade, como é o caso particular do cinema.

Em 1839 Francois Arago apresentou à Academia de Ciências as invenções de dois compatriotas seus – Nièpce e Daguerre – e a partir desse momento a fotografia não cessou de alargar a sua influência e poder sobre a nossa sociedade.

Nièpce descobrira, por volta de 1826 a heliografia, abandonando o suporte de papel e introduzindo a chapa metálica envolta de betume de Judeia, que endurece à luz do sol e se dissolve em óleo de lavanda quando não endurecido. Esta chapa exposta na câmara escura, ou sob uma gravura encerada retem a imagem em relevo, isto é, através de uma matriz de gravura se podiam imprimir, com tinta um número elevado, porém limitado, de copias.

Daguèrre em colaboração com Nièpce – este último não chegou a "desfrutar" a consagração pública (morreu em 1833) da invensão – apresentou o primeiro daguerrotipo em 1837. O daguerreotipo é uma imagem positiva única concebida sobre uma chapa de metal prateado sensibilizada com iodeto de preta e que retem uma imagem latente, posteriormente revelada com vapores de mercúrio, sendo depois fixada. A imagem apresentava contornos formais nitidos e precisos representando uma "natureza morta". Desde esta altura a fotografia ganha um contundente e conclusivo ascendente sobre as artes gráficas e a pintura.

No entanto as imagens de Daguèrre não satisfaziam os anseios gerais em termos de reproductibilidade, já que eram concebidas por aparelhos únicos.

Já por outro lado, o processo de Nièpce – heliografia (que havia passado despercebido na altura) – permitia a fácil reprodução de imagens fotográficas e caracteres tipográficos em papel vulgar, embora de fraca qualidade.

Enquanto isso o inglês Fox Talbot retoma o primeiro caminho abandonado por Nièpce: o processo negativo-positivo. Servindo-se de papel de boa qualidade, sensibilizando num primeiro banho de nitrato de prata e depois numa solução de iodeto de potássio, produz os então designados "desenhos fotogénicos" (fotogramas) e depois "vistas" feitas com a câmara escura. O negativo obtido por contacto com o sol era impresso em papel idêntico.

Chegou-se assim, como consequência deste processo, à conclusão de que um negativo de um negativo é um positivo. Este esquema vinha satisfazer as exigências que então se colocavam, que eram precisamente a da possibilidade de reprodução em massa e rápida das imagens, a do rigor, qualidade e a sua acessibilidade em termos de custos.

Desde cedo a sua propensão documentarista se impõe e se torna preponderante no registo de paisagens, monumentos, retratos, acontecimentos sociais e políticos, guerras, etc. o que permitiu a construção de uma memória visual colectiva.

A partir de 1900 a fotografia volta a ser encarada –como aliás o era inicialmente por Dáguérre – como uma forma de expressão artística. É o periodo dos "pastichos de estampas e dos estudos tecnicos", cujo objectivo era o de aproximar a fotografia do desenho e da pintura.

Entretanto na segunda metade do século XIX a fotografia "documental" foi testemunha previligiada de importantes acontecimentos que vieram condicionar o aproveitamento futuro da fotografia pelo jornalismo; "a fotografia não mente".

Foi de facto neste periodo que se fizeram as primeiras, e grandes reportagens fotográficas. As guerras foram sem dúvida o pretexto e o tema impulsionador, sobre o qual incidiram preferencialmente essas foto-reportagens.

A primeira guerra a ter a honras de cobertura fotográfica foi a guerra da Crimeia (1855) que opôs russos a franceses e ingleses. Roger Fenton foi o fotografo encomendado para realizar essa «reportagem». Esse trabalho não tem, nem podia ter, por causa das limitações que os meios e o material impunham, as características do que hoje são comuns às foto-reportagens, nomeadamente sobre a guerra. Com efeito a censurada reportagem era mais um testemunho propagandístico para os oficiais ingleses e franceses – á semelhança do que aconteceu na Guerra do Golfo, salvo as devidas diferenças de porporção –, do que propriamente uma reportagem pungente, horrorizante, chocante sobre a destruição, os feridos e os mortos que a guerra provoca. Apesar disso a partir desta altura todos os conflitos bélicos passam a ser reportados fotograficamente em grande escala, reflectindo precisamente o inerente cariz dramático e trágico da guerra, como foi o caso da Guerra da Sucessão em 1862, sobre a qual centenas de fotografos se debruçaram, entre os quais se destaca Mathew B. Brady.

Já no nosso século, e a partir da década de 30, a fotografia passou definitivamente a ser encarada com o alcance e a projecção que hoje se lhe atribui. Nesse periodo a exploração e o experimentalismo estético de de Man Ray abriam novas perspectivas à comunicação iconográfica. As reportagens sobre a vida quotidiana como as de Cartier Bresson e os documentários da actualidade de Brassai, iam registando e mostrando a evolução histórica e social. Por exemplo a 2ª Guerra Mundial foi objecto da maior e mais pormenorizada cobertura fotográfica até então realizada.

Simultaneamente a fotografia desenvolvia-se na publicidade e noutros meios de comunicação. Nos campos cientificos e pedagógico o seu papel não era menos indispensável. Em todos estes domínios a fotografia assume um estatuto de um testemunho físico de um acontecimento – «documento» – que veicula informação, quer seja individualmente quer se sapresente como complemento de um texto.

Mas a fotografia não é um mero reproductor do «real», ela é um «médium» com a sua linguagem peculiar que exprime o (des)gosto, a imaginação, a sensibilidade, ela reflecte o «olhar» (pessoal) do criador.

A ARTE FOTOGRÁFICA A UM NÍVEL SUPERIOR;

COMO MOTIVAÇÃO SEM LIMITES – O SISTEMA VISUAL – NA TEMÁTICA, NA MONTAGEM E NO RITMO

Manuel Faria

Da Arte e Indústria a câmara fotográfica começou a fazer parte de todo o personagem e indivíduo ligado aos factos e acontecimentos mundiais, de aparelho incómodo ao indispensável apetrecho de retrato e testemunho.

A comunicabilidade e informação não dispensam da fotografia policial ou o retrato de líderes e dirigentes políticos informando as massas, as grandes massas populares.

Toda a problemática social envolve uma prática processual da fotografia — acompanha o espião da CIA em botões de punho, alfinetes cigarros na bagagem ou e destas minúsculas máquinas vai-se até ao observatório lunar do investigador e cientista em Monte Polomar (Califórnia, USA) de James Collery, às lentes de cinco metros de diâmetro.

A câmara fotográfica substitui o olho humano — testemunho de um século, desvenda todos os mistérios e segredos — nos arquivos e monumentos, nos homens e máquinas — a paisagem lunar, o sistema solar, a conquista da Lua, o nosso Planeta — da penetração intensiva à óptica do sonho, da recordação, da alucinação e do êxtase.

O poder da imagem fotográfica com fortes efeitos técnicos — o raccord, o leit-motiv e o flash-back — na nitidez da profundidade de campo, no encadeado e mistura da imagem, no cenário da Natureza do macro — um sapo, uma mosca, um cavalo — no plano-sequência em exposição e impressão distanciados da objectiva óptica.

Da grande informação e do grande espectáculo distinguimos um plano normal, um plano médio, sabemos de um grande-plano, escolhemos o cenário de um plano de conjunto, ou sabemos a intensão de um plano americano; mergulhamos num plongée e distinguimos a intensão dramática de um contra-plongée; a posição de campo e contra-campo, em cor e em luz.

Da imulsão (em DIN e ASA) de um Ferrania, de um Agfa ou e Kodak resultam os efeitos primários da paisagem em descalabro, dos prédios em ruínas, das pessoas em romaria.

A fotografia escolhe o ângulo ou e enquadramento, dando continuidade e movimento (ralenti ou acelerado) definindo o tratamento de um plano, de uma cena, de um enquadramento normal e médio, em polaroid e com lentes Zeiss, no emprego do zoom e da pancinor ou uma grande angular assim como uma 25 mm, 75 mm e 150 mm, com os filtros acoplados.

Os processos técnicos envolvem uma argumentação usada no desenvolvimento dos temas, no assunto ou tratamento, acompanhados dum evoluir dos acontecimentos internacionais de grande reportagem.

O povo pagante gosta de ser retratado e divulgado em grandes parangonas jornalísticas, em processos fotográficos de grande arcaboiço.

Motivos desusados do fotógrafo comprometido; alerta das massas frente à Revolução da Imagem.

A Canon dos trópicos exóticos e eróticos move intencionalmente e intensamente o sabor da corrente, o esquecimento e a lembrança, os tratados programados do distúrbio das massas.

Os media atrás e à frente das câmaras vislumbram horizontes desconhecidos, no seu meio e na ambiência descomunal deste Mundo.

A paranóia e a psicose do ficar eterno na humanidade, na Guerra e na Paz, como elemento total de equilíbrio estético.

Uma estética global e política, nomeia os eleitos em regime forçado, do homem da rua à figura típica, ao astronauta e ao líder.

A cultura das massas depende do repórter fotográfico em presença e estímulo, num tempo e num espaço e lugar determinados, na descoberta dos motivos tipificados e humanos, da fome e da violência perpetrados à luz do dia.

A cidadania do Mundo numa prática e num conhecimento fotográficos, formam e informam a grande multidão, o ser pensante e o ser actuante, a toda a força, em acção.

Um primeiro plano de uma peça dramática ou da realização cinematográfica acertam com o elemento da tomada de vistas sobre um ou mais actores, e o star-system é a fotografia publicitária industrial em doses grandes, em cores descomunais em perfeito consumo das grandes multidões, dos fãs e simpatizantes.

O trabalho fotográfico é um tratamento de temas que elevam o nível do entendimento, do nível social ao mero estado de coisas.

A personalidade é um misto de verticalidade cultural e fotográfica, a fotogenia programada em escalada.

A FÁBRICA DA TRIPA

A. Dasilva O.

Há monumentos que nos oferecem a chave do trabalho animal, o seu embrutecimento, a sua ignorância e os seus vícios, onde não há diferença entre a infância e o que se sonha fazer depois de morto.

Os mais iluminados mortais justificam a sua imortalidade a uma regra de três simples e à sua redução doentia como um acto meramente divino de quem quer apenas plantar uma árvore ou cometer um homicídio.

Esta contemporânea forma de sofrer, sem sofrimento, leva a concentrar nas velhas e gloriosas fábricas do *sentimento de actores*, o espaço físico a fantasmar com comportamentos mais ou menos agressivos de simbolismo e do seu prazer, como sofrimento resignado de quem lhe tira um certo dever cumprido, de *limpar* da face da Terra o sujo da razão.

Um sujo entranhado no *acto* de fazer criar o acto higiénico de quem não suporta a grande *máxima* de A. Artaud: «Onde cheirar a merda / cheira a ser». Esta razão de ser ética só se justifica pela incapacidade mental dos vários organismos humanos em se libertarem da superstição do corpo.

A sua regra de três simples odeia o corpo como chave do físico que também é ficção quando expõe a sua força estética contra a redução meramente racional.A cena repete-se ciclicamente contra as leis da física. O sangue aquece e torna-se irritante se a higiene não funciona como um sacrifício que nos deprime na sua dança dialéctica e nas consequentes sequelas psicológicas desses instantes de retórica de uma mente suja.

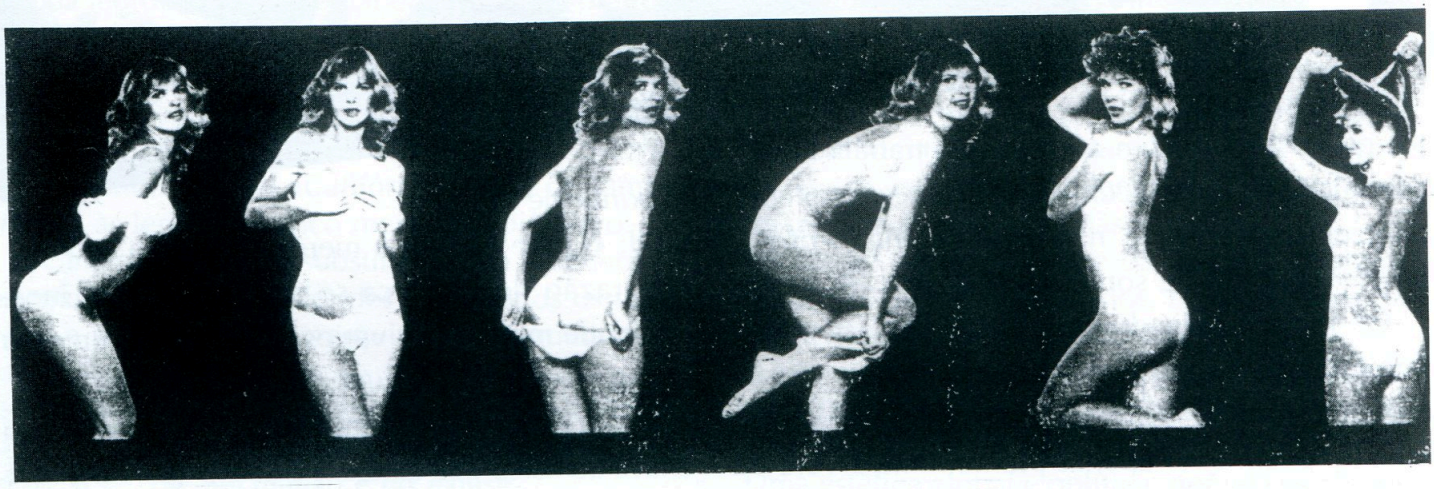
Neste ridículo cair nas relações humanas, a ausência de cheiros não passa duma manobra intelectual onde a presença espiritual se torna física, desfalecida.

O cheiro a mortos instala-se no seu meio físico natural. Os mortos nunca faltam a um encontro de família. São sempre os primeiros a chegar, carregados de notícias do outro mundo. Depois chegam os princípios, os meios e os fins, onde a nossa vida interior se exerce sem complexos e onde tudo não passa de um bem normal que tem que ser partilhado na maior das higienes, com alguma imaginação e improviso.

Desfalecidos em linguagem tentam fazer partilhar as suas experiências mais íntimas como racionais. Sempre fúteis mas carregadas de importância vital para quem não quer ser objecto de infelicidade, de conspurcação, de toda esta visita guiada aos vários organismos humanos onde o trabalho animal, seu embrutecimento, a sua ignorância e os seus vícios tentam criar uma nova empresa hardware de tecidos humanos.

Uma fábrica de sentimentos imortais onde a nova ordem se deve coser como linha de montagem de enlouquecimentos de nevrose universal e onde se deve praticar o sexo sem contágio como ficção da razão de ser para lá da existência.

Uma existência carnal obtrusa e fotogénica onde o pessimismo sexual é o prazer desse sofrimento resignado.



O MAR. O MODELO.

Por assim dizer. O mar giratório.
O mar.
Mar jovial. Evasivo.
o modelo a ressurgir adorável.

Não posso dizer. O mar

quebrado.
E o modelo
cetim.
O mar suspenso da plumagem. Momentâneo.

E túmulo.

Mordaz a beleza. Se dissipa.
Emplumado o vestuário do amanhecer.
O mar rochoso. O modelo anguloso. De bruços
Por que não dizer? O mar corpete.
O que é que disse? Negativos.

José Emílio-Nelson

A Fernando Guerreiro

VALHACOUTO DUNS FOTOGRAMAS À SOLTA

Todo o ser humano porque morre e ainda respira, gosta de expôr a sua vaidade para épocas vindouras, prostrando-se a um sextavado amovível dum diafragma controlado, por vezes indiscreto Uma vez exposto como Boneco que é, não mais poderá escamotear-se dalgum pormenor que catalize o agente obturador, o qual nele poderá extirpar com os seus desejos pelos olhos qualquer zona erógena à sucapa. Pode aventurar-se dizer, também, que haverá um binário inconsciente de apetites inqualificáveis na posterior fase analítica que darão que pensar, ver e automaticamente reviver ou reinventar esses momentos que hoje dão palavras.

Há sempre catervas de Bonecos, passam estes por vários formatos e tipos, desde os caracteres de qualquer sacripanta irregular em fuga, dum político ousado suspenso pelos dentes deixando pendular em si a fatídica gravata e complementares cuecas seladas, às datas esteriotipadas, como sugestivas ocasiões: funerais, cataclismos, casamentos, baptizados, ...

Como complemento, ainda se poderá insinuar que, entre o agente obturador e o Boneco, residirá sumítica afinidade em terreno insuspeito, cuja película perde a virgindade à falsa fé por vaidades ofertantes, ou coscuvilhices de arrasto.

Nesta época em que a comunicação social atinge tudo (....), mesmo a alteração dos fenómenos, também para a fixação simples de Bonecos anacrónicos o é possível. 0 interessado ou o profissional pode por justa-posição ou trucagem alterar o Boneco, alojando no lugar estudado qualquer órgão estranho à focagem esperada, nem que seja alguma cabeça inchada de sangue lascívio, uma vulva com dentes que sejam castradores e temerosos, ou, mesmo, para haver paridade, visualizar um ânus pretensamente tenso segurando com destreza, alguma camada de restos intestinais. Pois a fotografia quando necessária, passa por isto; e fará inconter de vaidade qualquer executor que para isso encharque as patas nos avermelhados alguidares dos laboratórios.

A fotografia tem sido, e continuará pelo menos, sendo o coveiro das defuntas e datadas pinturas, desenhos de meios geográficos e focinhos peneirentos que darão profusa e histórica diarreia fotogénica ao mundo para a posterioridade.

Não serve de qualquer referência o acima descrito, como um catalogar de consciência e decisão dum insuspeito fotógrafo. Muitos deles, porém, ao gravarem na película, por exemplo umas traseiras rechonchudas, podem estar accionados pela força anímica do subconsciente, pensando contudo focar instrumentos fálicos...

E estarão no seu direito, inegável, qualquer que seja a subjectividade que os afectam, a imprimir na fita à velocidade de 500, um inusitado pormenor, o qual passaria ao largo de qualquer leigo e incauto. Por exemplo, a saber: um abocanhar fixo que denunciasse a tensão de alguma *língua, por acaso* arqueológica, numa quietude dum jacto eruptivo, contendo este seiva genética humana e germens de dinossauros escamoteados em fuga latente pelos tempos dos terríveis Meteoritos.

Assim como lhes é exigido uma focagem capaz, diga-se isto no sen*tido daquilo que* desejam obter. Terão eventualmente algum filtro que alterará a cor do Boneco; pode-se pensar, isto sem ofensa para alguém, num cu verde que esconda insinuosos desejos ardentes. Quando a focagem for de índole covarde, bastar-lhes-á manipular um zoom de 200 para captações à distância, cujas línguas indiscretas não lhes chegarão por vezes a criar sobre fortes emoções, inversão de valores no campo de promiscuidade. Haverá também para qualquer singular agente obturador, ou por encomenda a este, a necessidade intrínseca em fotografar vertentes não circunstanciadas a «olho nu»; ser-lhe-á fácil encontrar a resolução. Bastar-lhe-á um «Olho de Peixe» de 28, e então encontrar-se-á, quer na focagem, quer já em papel, as ditas vertentes curvilíneas dum pénis ou clitóris soberano num protocolo preliminar das proximidades dum alastramento, ou em últimas instâncias, nos ditos com portentosa comichão em fase de acabamento consultivo das suas reais capacidades...

Pelo que é exposto em anexo a este inesperado texto, ninguém porá o pescoço pelas deferências ópticas de certo agente obturador, o qual não deixou de sentir o Boneco e outorgar-lhe certos apêndices a seu gosto à revelia das inocentes lentes. De facto não lhe faltaram para a construção das fotos adjacentes, agrados confessos bebidos em múltiplas companhias assistentes e colaborantes, os quais se teriam realizado por inconfessáveis pressupostos, cujos recalcamentos em noites de traçagem fotográfica teriam feito tremer epiglotes amigas, mas dissonantes e espectantes.

Ficará assim para a posterioridade fotogénica todo e qualquer trabalho, do qual suscitam estas palavras, deixando-as ao gosto do apreciador de expressas fotografias; e se for desinibido tem a liberdade de usufruir as bennesses de ofertantes positivos.

Por fim, e em termos gerais, terá a certeza qualquer digníssimo fotógrafo, que se proponha a ousadias específicas, que a sua exemplar máquina não ficará deprimida, nem viciada; ficará apta, além de tudo, para uns retratos duns vovôs a carcomer por uma terra pusilânime, mas inflexível, duma distinta família.

91-1O-17
Virgilio Liquito
Fotos: Reinaldo Barata de Sousa

POSTAIS RASGADOS

CELULÓIDE

Fernando Guerreiro

Desenganem-se os incautos, Celulóide não só acredita no que lê como procura *sê-lo*.

E se pensarmos bem, não deixa de ter razão o seu raciocínio. Celulóide limita-se a levar à *letra* tudo o que lê (ou vê).

Ingénuo, para alguns, o mecanismo do seu pensamento, ele não deixa contudo de ter lógica — apesar de simples —, se nele reflectirmos.

Celulóide, pura e simplesmente, *acredita*. Melhor, custa-lhe a aceitar que as revistas mintam.

O seu pensamento é *iconográfico*. Sacraliza rituais e objectos e torna-os desde logo ídolos ou ícones.

Celulóide, a seu modo, tem um pensamento religioso: mítico. Comunica um poder imediato de sacralização (e de entronização) ao relato ou à imagem. Saturado de imaginário (razão porque aos outros o seu pensamento se apresenta automaticamente alucinado e hologramático) para Celulóide todos os *ícones* são *ídolos* e indissoluvelmente palavras e imagens.

Experimentem discutir com ela; pôr em dúvida a sinceridade e a credibilidade dos seus sentidos.

Para Celulóide a reprodutibilidade (das palavras, dos relatos, das imagens) constitui, pelo contrário, um critério de *verdade*. Para ela seria impensável que palavras e imagens, para dizer apenas o «falso», assim se reproduzissem. A própria multiplicidade surge aos seus olhos como um factor de veridicação: de publicitação (e amostragem) da verdade. Eis a sua secreta regra de leitura: a *tiragem* como critério de verdade.

Por isso ela prefere sempre as palavras e imagens mais populares, e em última análise, a comunhão da «notícia» configura-se como a teia de Penépole em que, entre confirmações, boatos e desmentidos, se constrói a laboriosa ficção dos factos.

Visão *magazinesca* do mundo — e da vida? Ou apenas uma sua aproximação demasiado «concreta» que dispensa os factores de mediação da ideologia que servem de suporte a uma ilusão crítica do entretecer dos factos e da sua narratividade?!

Celulóide dispensa a ideologia, a ficção é para ela já a propria «realidade»..

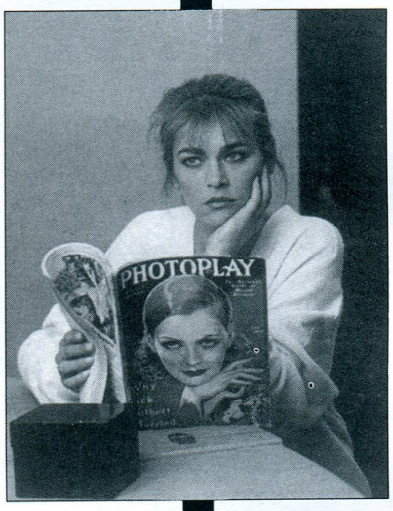
E ao fim e ao cabo, que lhe podemos criticar a não ser um excesso (simpático) de *optimismo*? Apenas mais um esforço, poder-se-ia dizer, e a «legenda» dos factos, não constituiria apenas a sua «aura» (auréola de imaginário), mas já o seu desenrolar — como nas páginas das revistas — sequencial e cromático.

Aliás, para Celulóide todo o «real», além de melodramático (e portanto lírico) é colorido.

Celulóide vê (e pensa) por imagens. Como nas capas das revistas. O seu real constitui um cerimonial escolhido e as suas peripácias apenas um argumento à espera de um desenlace.

É com esta certeza que ela pega (para as ler, demoradamente) nas revistas. Segura-as bem Folheia-as, compassadamente. Com a seriedade de quem assiste a um destino previsto. Passe o truismo, ela passa-as em revista — e elas são dadas na situação ontológica difícil de ter de *confirmar* um real de outro modo disperso, caótico e triste.

O real, para Celulóide, define-se como um suplemento que lhe vem das revistas — e a sua vida não a podemos descrever tanto como «imaginária», como associá-la à actividade de um censor (ou de um arquivista) que tivesse por função vigiar e garantir o equilíbrio sempre instável que se manifesta entre o real (os factos) e a sua imagem.



Compelida a escrever para os jornais, Celulóide fá-lo com uma súbita raiva e a sua intenção é sempre morigeradora: restabelecer o equilíbrio entre o real e as suas representações (imagens).

Não vale a pena sequer afirmar que para ela o real *são* as imagens — e a representação a sua *engrenagem*.

Com efeito, é elevada a sua escala de avaliação dos acontecimentos Já que é o real que se tem de mostrar ao nível (de ficção: Representação) das imagens.

Acham-na ainda inocente? Desprendida?

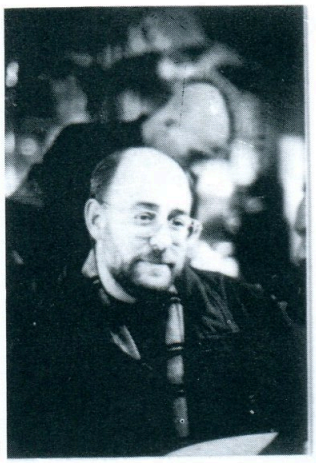
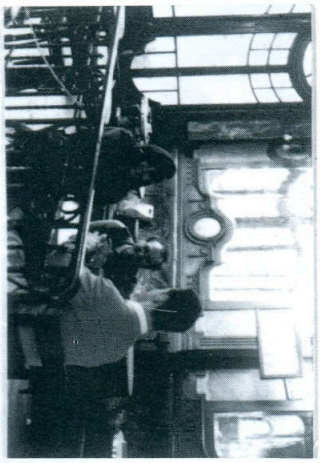
Celulóide, compreendam-no, é a *guardiã* dos nossos tempos (ou túmulos) de imagens.

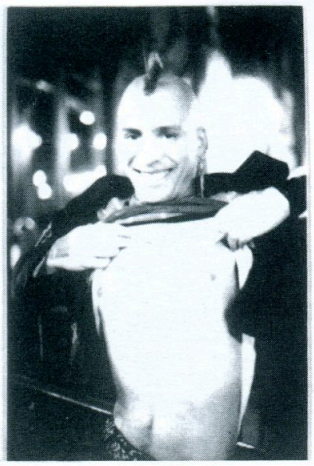
Recepcionista de qualquer bar de hotel — manicure de um salão de beleza — é sempre ela quem corta e recorta, deslinda, os fios dos nossos destinos.

Celulóide, sim, para quem com ela nas ruas de alguma cidade se cruza — mas nos limbos do Mito mais familiarmente conhecida por Témis ou Medusa.

CENAS DO MAGESTIC

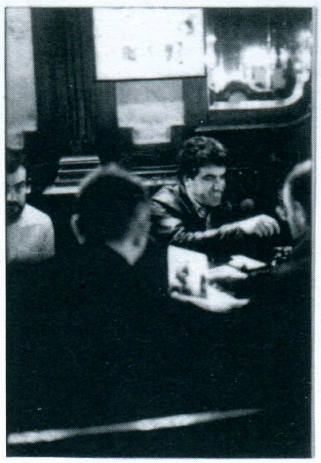
Fotos: Zélia Vieira
Texto: Rui Freitas

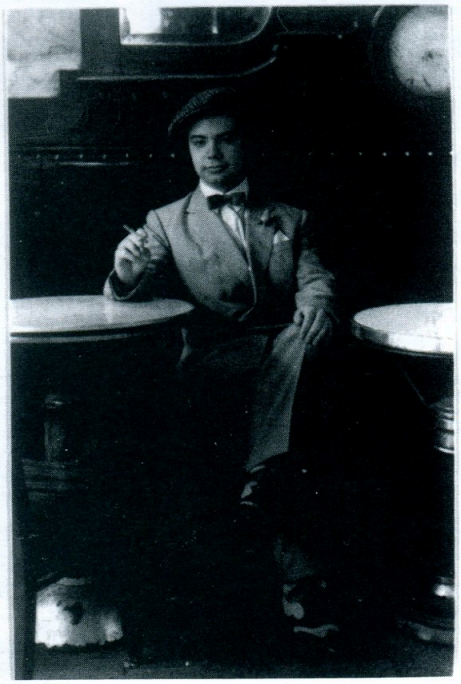



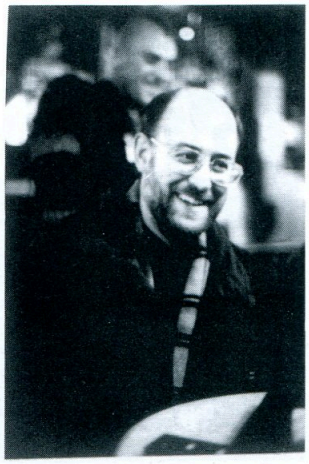


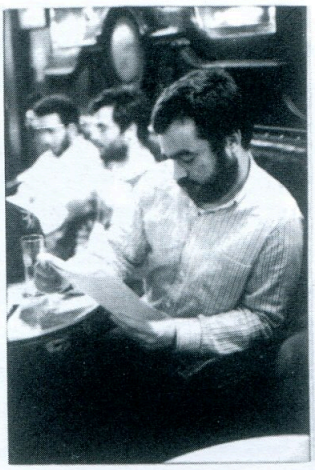
Acordei, escolhi um disfarce e saí. Perdido entre a multidã olhar curioso e disfarçado fiz um voo rasante pela sala e ate horrível. Subitamente, senti-me observado, retraí-me e, como por favor.

Oh, não! Senti a bexiga abrir suas portas com um grito cubículo tão indispensável em certos momentos. Enquanto fa Acendi mais um cigarro e procurei num dos bolsos o meu relo Depois lembrei-me: ao fundo da sala há um relógio. Ainda e tudo e de ninguém, capaz de gritar até estrebuchar, pedi a c



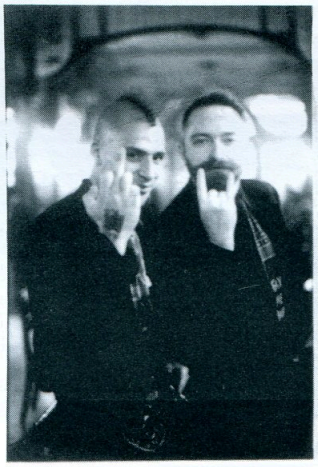
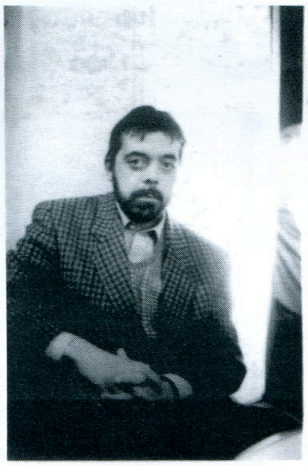


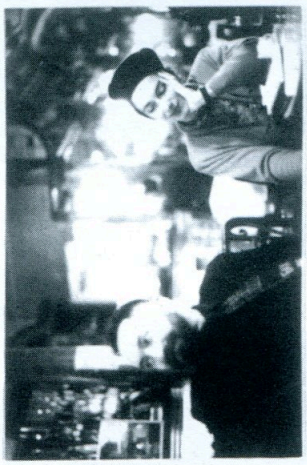


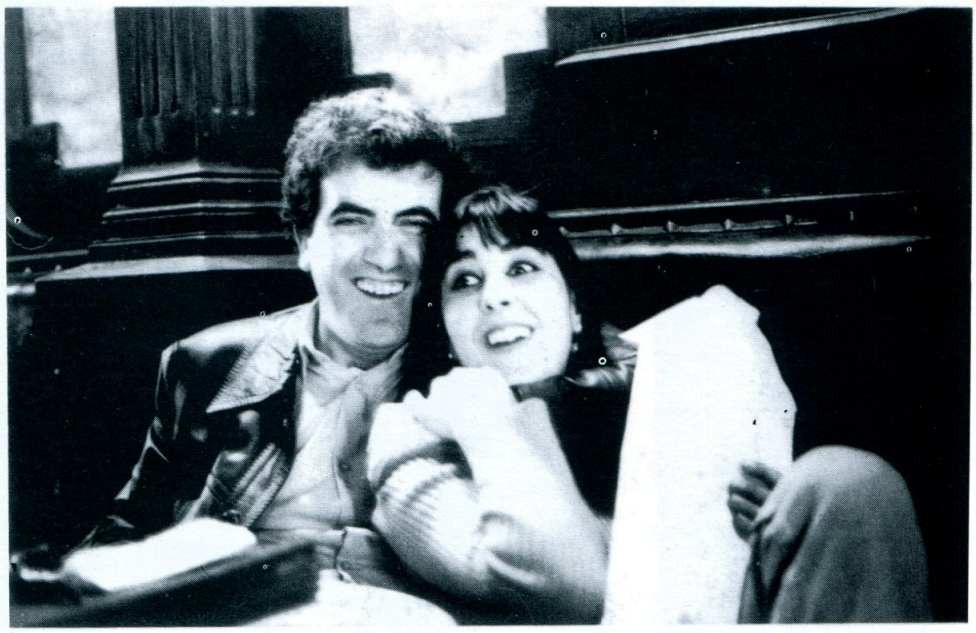


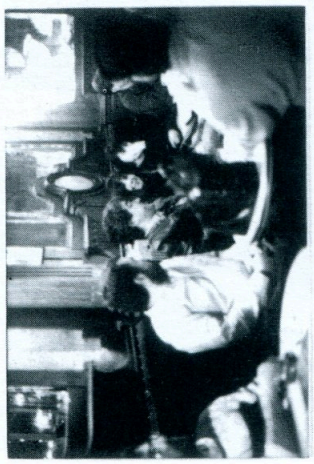
ɔ, lá me achei. Entrei, sentei-me e acendi um cigarro. Com um
ɜrrei. Folheando o jornal, pedi um café. Nada me interessou,
quem foge do inesperado, chamei o empregado: umas águas,

entranhado e silencioso. Dirigi-me apressadamente àquele
ızia, pensava: que nojento! Lavei as mãos e regressei à base.
ɔgio sem bracelete. Por fim encontrei: estupor, não tem corda.
ra cedo. Triste sorte a minha, ser escravo do tempo. Farto de
onta. Paguei e, enquanto saía, pensava: volto já!

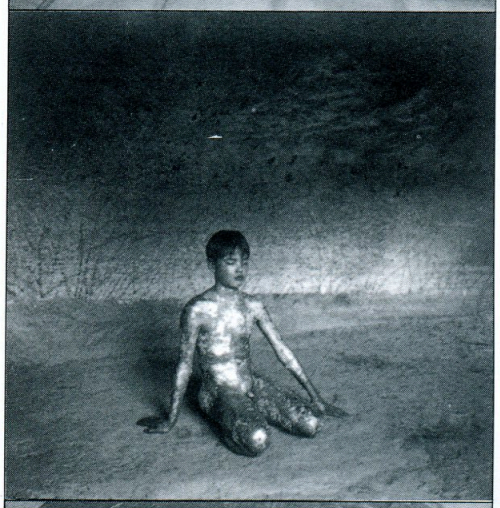



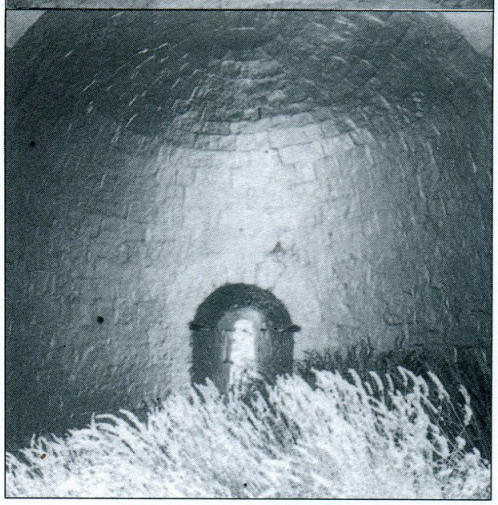






Bernard Faucon
Fotografias





Presas na Retina
Sandra Pereira

ILUMINAÇÕES

São imagens de dor e luz... grandiosas no seu simplismo «O 13.º Quarto de amor = O Vitral», de 1985, revela-nos algo de frio e transparente, o branco luminoso... do sol, em raios de iris. Existe uma cama, uma parte dela, como um pequeno mar tumultuoso. Ao fundo, uma longa janela, de onde se reflecte a luz em vitrais coloridos. Num momento se conjugam amor e religiosidade, num vazio calmo, coexistindo isoladamente. Como num altar... onde por vezes se elevam orações doces. No chão, apenas um copo, talvez contendo água... o próprio elemento espiritual. No «Quadro de Inverno» a luz que envolve o espaço é azul-gelo, verde maresia. Da janela, toda ela ornamentada de flores, surge uma claridade forte e baça. São flores d'Inverno, gélidas e lindas, com pétalas de neve. O chão do quadro é de pedra-gelo, invernosa, ao contrário do «13.º Quarto de amor = O Vitral», em que o chão é de madeira-quente, talvez com cheiros a âmbar e lótus.

CÉU EM FOGO

«O Pequeno Buda» é de uma expressividade extrema. Envolto em pós d'oiro, calmo, o corpo irradiando luz. É um personagem nobre, flutuante, que se queda perante um mundo ancestral onde florescem flores estranhas. Estas parecem mais majestosas sob um «céu em fogo» radiante e psicadélico, onde «o pequeno buda» reina sozinho com os sentimentos quebrados e esquisitos como as flores, como Mário Sá Carneiro: «e eis como se pode entrever o infinito. O homem estranho sonhava a vida, vivia o sonho... ele derrubara a realidade condenando-a ao sonho. E vivia o irreal. Poeira a ascender quimeridade... asas d'ouro! Asas d'ouro!...». No «Quarto de amor = A cúpula de ouro» nascem as searas de trigo. Tudo liberta calor! Calor do ouro, das sementes, da vida. É o ondear das searas... numa clausura d'ouro onde não parecem entrar vento e o sol, apenas um fogo imenso, altivo. Uma porta gutural, abre um pequeno caminho à luz exterior que se reflecte nos campos de trigo e os livra do ouro da cúpula, embranquecendo-os.

TRÊS FOTOGRA

Texto: Carlos Freire. Foto

Para que servem estas fotografias? A pergunta pode parecer tão descabida como brutal. Porém, como ao vê-
inconsciente e vou tentar responder-lhe.

Em primeiro lugar, surgem como instantâneos, não da realidade fotografada (são ruínas que vão perdurando),
pessoal que levou a escolher aqueles lugares, como também pode ter acontecido um acaso levá-la a
aparecem.

Em segundo lugar, não aparecem nitidamente como denúncia de qualquer situação. Retratam apenas
no sentido de um progresso ou de uma qualquer modernidade sempre questionáveis, mas tão generalizados
sensibilidade além de um vago sentimento de mágoa, não menos sentido por ser vago, mas insuficiente para
mais violentas, fornecidas não só por fotografia, mas principalmente pela televisão).

Portanto, creio que o valor estético é aquele que predomina, tanto como resposta à pergunta inicial, como
escolhi *estas* entre muitas outras. Os seus instantâneos e os meus. Um gozo. Uma estética que assim aparece
enquadramento, por um determinado (por vezes, obscuro) ângulo da realidade. Mas, deparando com essa

Mais do que uma época de violência, vive-se um tempo de degradação física: os corpos sofrem doenças e
namento social e económico dos territórios, pela urgência de uma renovação pouco inteligível. Convivemos
um vazio, destroços de soluções urbanas e de divisões territoriais. Ao mesmo tempo, assistimos à dita
tímidos e desconfiados. Aquilo que se nos aloja na alma, isto é: no sentimento de urbe que cada um pode ter,
qual só encontramos vestígios nessas coisas em estado de putrefacção.

Na verdade, nestas imagens, tudo apodrece. Tudo, excepto a própria imagem, o recorte do preto e branco,
inconformismo. E este pode, pelo menos, provocar um sadio desprezo por quase tudo quanto se projecta
profusão de soluções e de estéticas saltitam, luminosas e logo enegrecidas, impossibilidades de aplacar

Para que servem, pois, estas fotografias?

A resposta está dada: o sentimento generalizado é de violência e de degradação; a sua contemplação traduz-
ou não a nostalgia e o inconformismo, eis a questão (além disso, a resistência não é vivida por todos da mesma

Por outro lado, estas fotografias não servem para nada.

FIAS DO PORTO

grafias: Armando Pinheiro

las, ao seleccioná-las entre muitas outras, ela me ocorreu, insensatamente ou não, aceito esse meu desafio

mas do humor da criatura que fotografou. Pode ser algo que intimamente lhe diga respeito, alguma razão deambular aí, e a captar, por qualquer apelo emocional, ou meramente estético, aquelas imagens que lhe

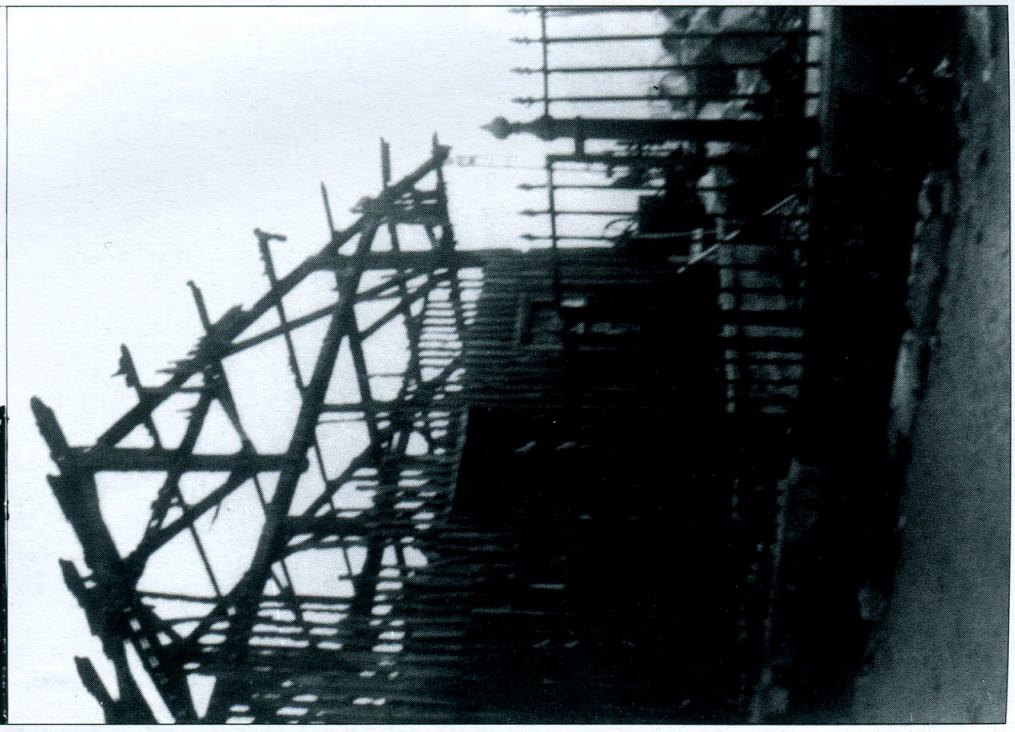
situações de ruína, de degradação material, dentro de uma cidade que se metamorfoseia, como todas as outras, e banalizados, que nenhuma destas imagens, ou quaisquer outras similares, podem transtornar a nossa um gesto de revolta declarada (não esqueçamos que estamos demasiado habituados a imagens imensamente

para explicar a intenção, ou desejo, da criatura que fotografou. E é aqui que coincidimos, eu e essa criatura: ilustrada, exemplificada naquilo que de mais inconsciente, creio, possuímos: o *gosto* por uma imagem, por um consciência, detectando-a, não será oportuno tentar torná-la legível? Talvez.
agressões, excedem-se e viciam-se: os materiais são corrompidos pela poluição, desmantelados pelo reorde-com ruínas, com recordações do que elas eram antes de serem assim, casas esventradas, ferros suspensos de renovação, à construção de novos espaços, à edificação de novos e reluzentes labirintos, que cruzamos ainda não é a novidade que nos vão plantando diante dos olhos, mas a nostalgia de um mundo desaparecido, e do

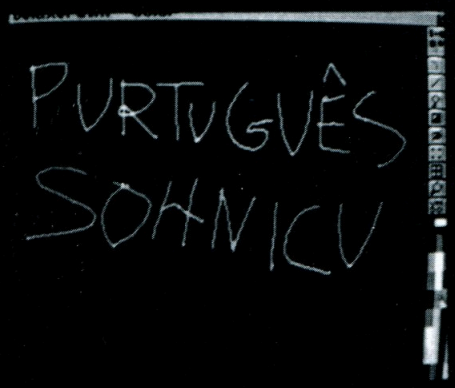
e a própria nostalgia. A nostalgia é sempre um sintoma de resistência. A resistência pode resultar num edificar, erigir, fazer passar por cima da memória rumo a um futuro que à partida se esboroa, e no qual uma qualquer ansiedade.

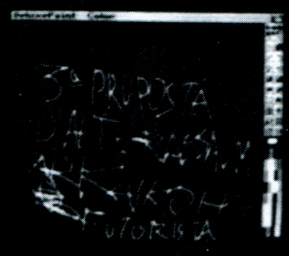
se numa estética que se explica por esses mesmos termos; ser sensível ou não a estes pormenores, despoletar maneira).

Porto, 7/2/92

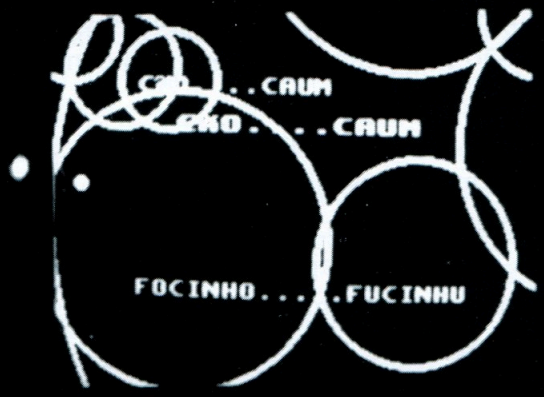


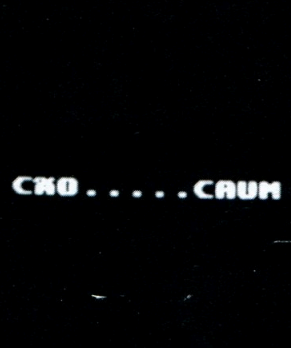
15 KODAK 5063 TX 16 KODAK 5063 TX 17 KODAK 506



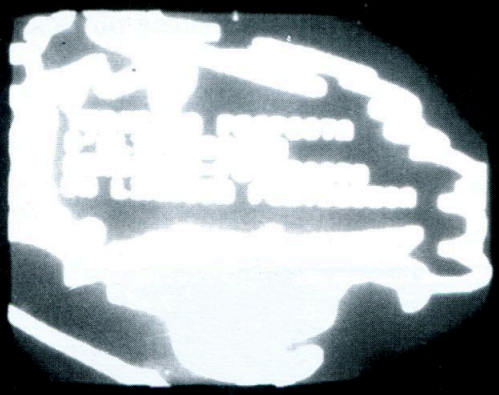


15 → 15A 16 → 16A 17 → 17
20 KODAK 5063 TX 21 KODAK 5063 TX 22 KODAK 506

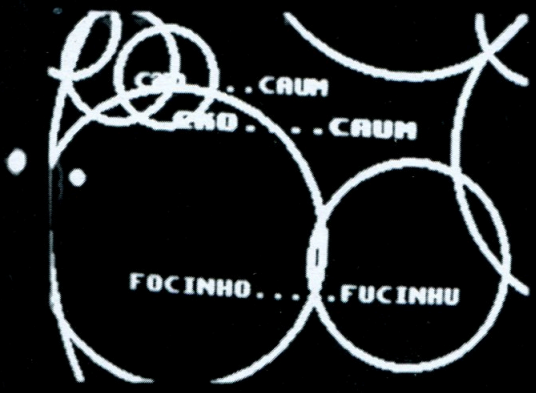




20 → 20A 21 → 21A 22 → 22
3 KODAK 5063 TX 4 KODAK 5063 TX 5 KODAK 506T

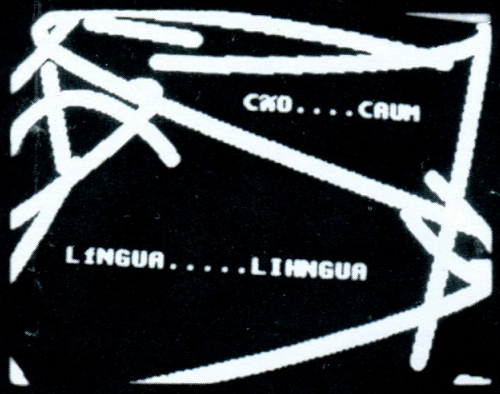


3 → 3A 4 → 4A 5 → 5A
KODAK 5063 TX 5063 TX 11 KODAK 53



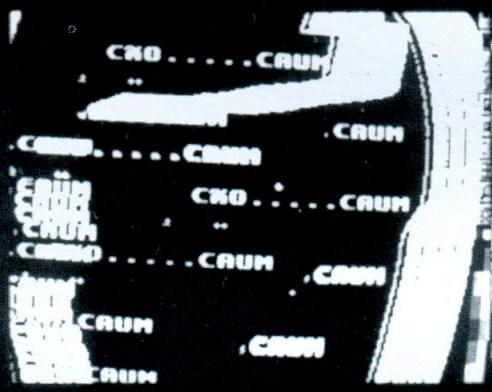
0A 21 → 21A 22 → 22A 23

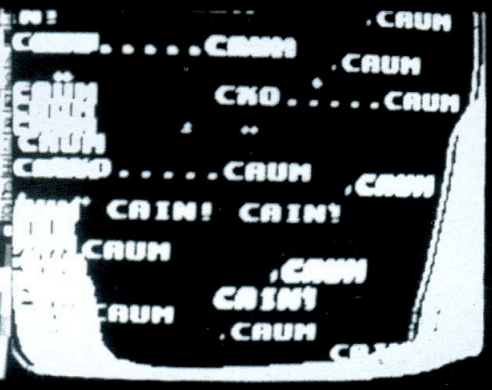
TX 18 KODAK 5063 TX 19 KODAK 5063 TX



18 → 18A 19 → 19A

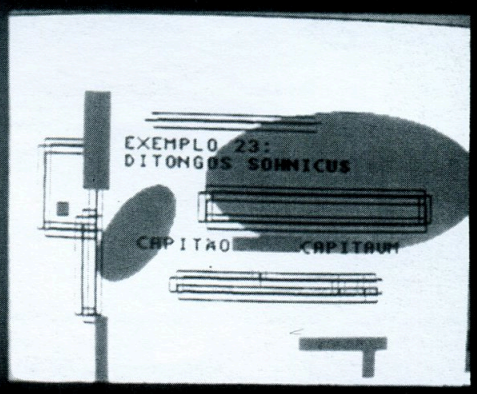
TX 23 KODAK 5063 TX 24 KODAK 5063 TX





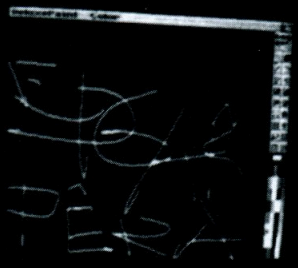
23 → 23A 24 → 24A

TX 6 KODAK 5063 TX 7 KODAK 5063 TX 8 KODAK 5063 T



6 → 6A 7 → 7A 8 → 8A

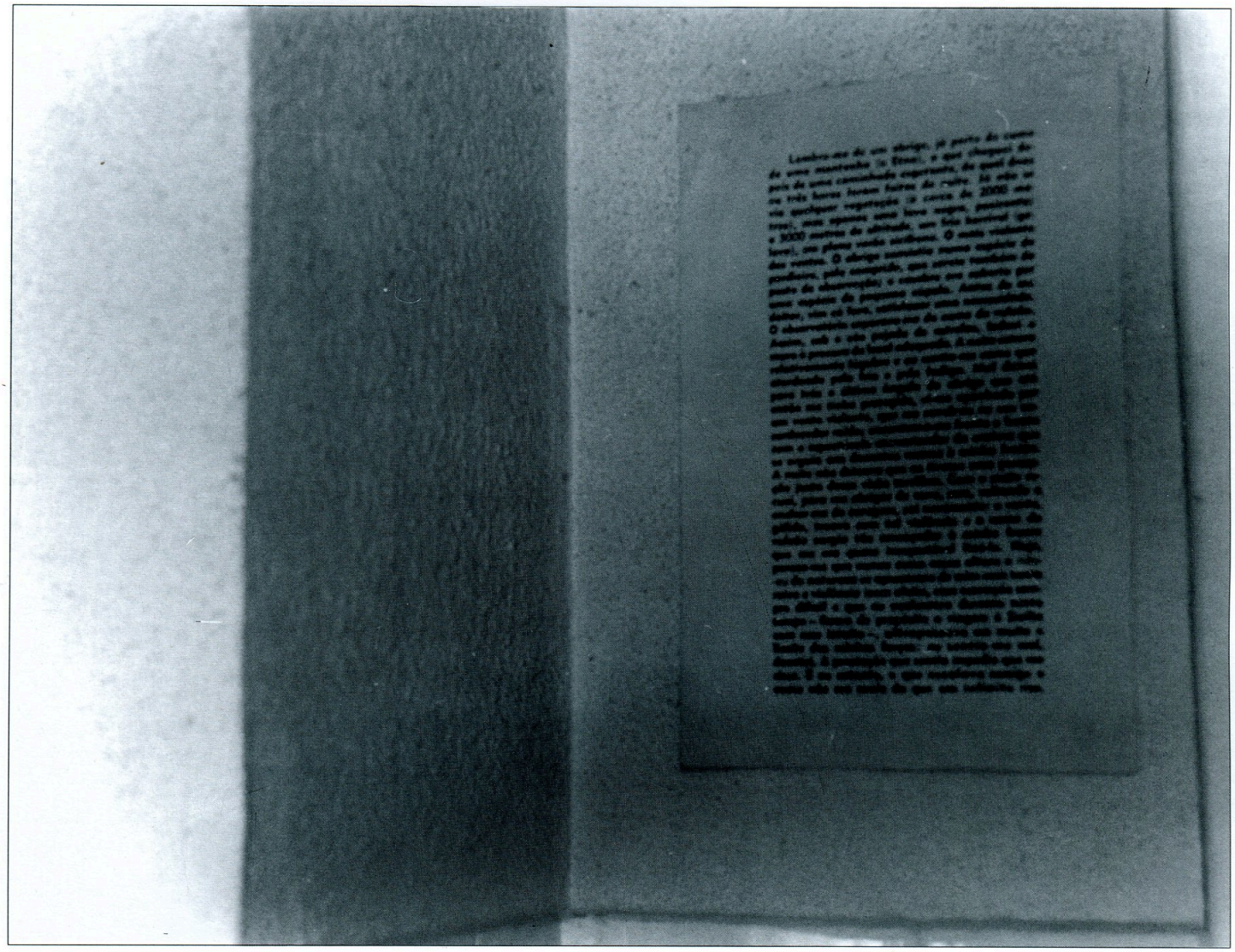
3 TX 12 KODAK 5063 TX 13 KODAK 5063 TX 14 KODAK 5063



23A 12 → 12A 13 → 13A 14 → 14A

Ângela Negro

Ângela Negro

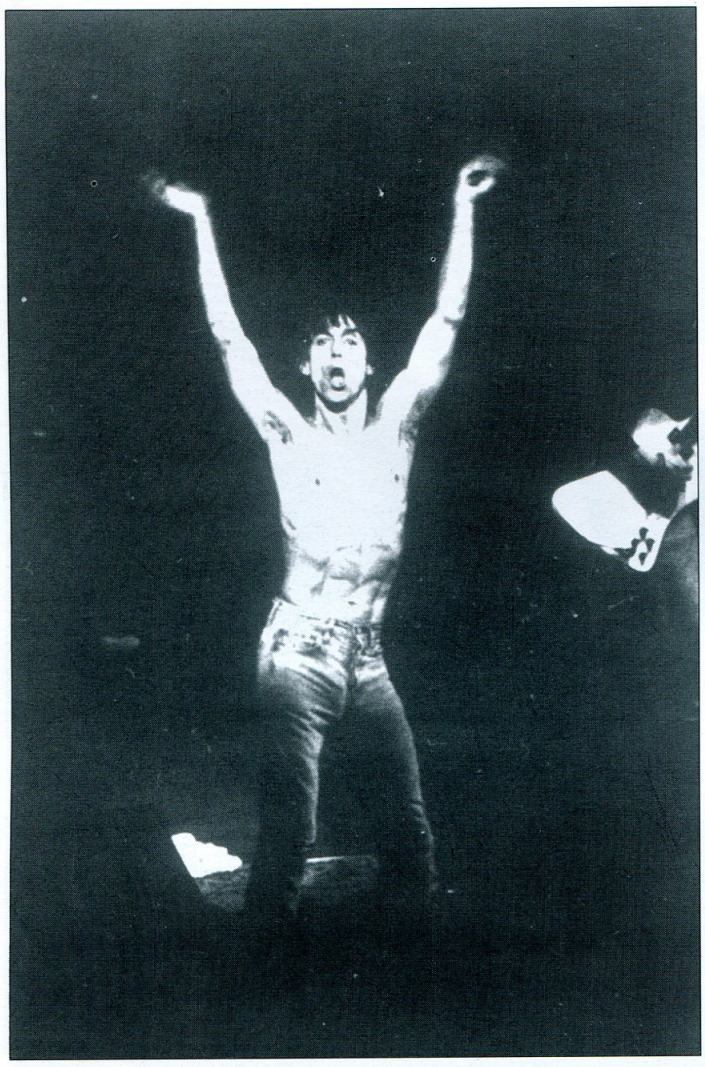


Rui Poças

ÚLTIMA GERAÇÃO

ÚLTIMA GERAÇÃO

José Carlos Moutinho



A MISSA DO SÉTIMO DIA

Nunca gostei de enterros, mas quase sempre gostei de Freddie Mercury. As lágrimas correm-me pelo desejo. Não passo de uma sentimental, mas não é todos os dias que fazemos desaparecer do mapa os sinais exteriores de excesso que nos garantem um certo equilíbrio para este tipo de situações. Sinto-me em pulgas e não sei o que vestir para este irritante vernissage que a história ciclicamente nos oferece de mão beijada. Eu também, quando morrer, quero ser queimada. Olho para o micro-ondas e tenho um nó na boca do estómago. No video Bohemian Rhapsody, incessantemente. É a minha singela homenagem. Voltemos ao que interessa. Está tudo sob controlo, mesmo que remoto, mas não deixo de andar de um lado para o outro na busca da fashion mais própria para este tipo de situacionismo. Neste desvario pontapeio a velha The Face de Janeiro de 89 e Venetia Scott dá-me os pormenores e umas camisas de noite fazem o resto e lá fui eu com cara de enterro para a cremação, com algumas abordagens para computador na ponta da língua e o Amor de Perdição encostado ao peito. É claro que não fui só porque nisto de visitar a morte, a sua história e, lógico, o seu domesticado vazio, nunca convém ir só. A roda das existências desenvolve o seu rumo de sobe-desce ou de vai-vem que nenhuma lei do karma pode desperdiçar. Enquanto a carne da rainha entrava no canhão de karma, Elton Jonh entra em paranoia. Chora, como uma velha, o ainda estar vivo. Michael Jackson tenta por telefone apaziguar a sua cunhada Jermaine que não pode esconder a dor. Presente também Cicciolina e o Jeff que está grávido seguindo a metáfora de Apollinaire "se não engravidades não és um homem" e do sempre actual Onze Mil Caralhos. Entre divindades e mortos eu penso com os meus botões a escese sexual e os seus derivados musicais que tentam controlar as situações de comportamento não sociais. A actual sociedade começa a estar pron-ta para o pior, apesar de ter tido razão antes do tempo, a força da história é dificultar a função do homem na sociedade moderna. Acordo e desligo o Esplendor Geométrico e deparo que a sala está vazia. Salto para dentro de um táxi e ligo de novo a matriz pirata-da e penso no caso em que se deve mostrar estruturas de substituição religiosas para o desejo sexual. A minha cara de enterro mantém um ponto de interrogação sobre o véu. O medo anda por aí em compact disc interactivo e outros vinis ensanguentados de nevoeiro. As lágrimas agarram-se a esse corcodilo instintivo onde o idealismo das normas é encontrado apesar da clareza absurda das instituições e a sua ancestral compra de amor para preservar os padrões e modelo de Catão, Cícero, S. Agostinho, S. Tomás de Aquino e todo esse escol de vocalistas ilustres e internacionalmente respeitados.

Florbela Neo Punk

LUZ NAS TREVAS

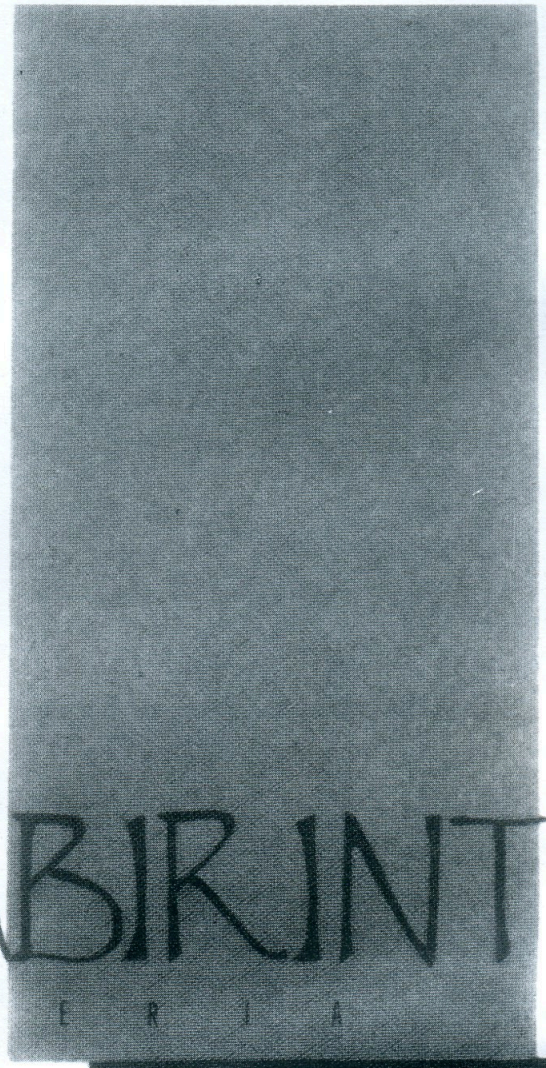
É noite. Tudo são trevas. O dia não existe. O ser será liberto dos olhares dos outros e entrará assim num mundo muito próprio e muito só. Os sonhos são realidade e a realidade é um sonho. A vida não existe. A morte é vida. Por um momento pensa-se ouvir vozes, de onde vêm? Que caminho percorrer? Por um momento pensa-se que se ouviu alguém chamar, só que não existe ninguém. Agora entende-se que tudo é errado. A asneira sonoriza o silêncio. Procura-se uma saída, só que é tarde demais. Os sonhos foram levados por alguém. Seguem-se as sombras, ao tocá-las elas desaparecem para tornarem a aparecer, só que agora são já mais, muitas mais. Qual delas será a verdadeira? A confusão instala-se. Dança macabra celebrando uma promessa que irá ser cumprida um dia. O dia em que ele existirá. Sem nunca ter vivido.

Teresa Necho

ELES SÃO TESTEMUNHAS

DESDE 1991 QUE NOS CORRE NA CABEÇA, NO TRONCO E NOS MEMBROS A INFORMAÇÃO, A ENTREVISTA, A CRÍTICA E AS MATRIZES DA MODERNA MÚSICA PORTUGUESA

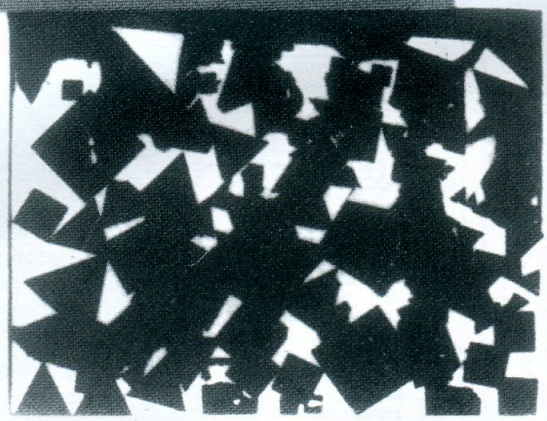
RITUAL
Apartado 4240
4004 PORTO CODEX



JACARDOSO

LABIRINTHO

GALERIA BAR



RUA Nº SENHORA DE FÁTIMA, 334, 1º · 4000 PORTO · TELEFONE 6063665

JORGE ROCHA
Rua Sacadura Cabral, 52 Telef. 325516 4000 PORTO

MATÉRIA PRIMA

LOVELY MUSIC
ALVIN LUCIER - "I am sitting in a room" CD
JOAN LA BARBARA - "Sound paintings" CD
MEREDITH MONK - "Key" LP
JOHN CAGE - "Freeman Etudes I-XVI" 2xLP

MULTIMOOD
O YUKI CONJUGATE - "Peyote" CD
ROBERT RICH - "Numena" LP
PETER FROHMADER - "Ritual" LP
ASHLEY/STORY - "A desperate serenity" CD

SCHIMPFLUCH
G*PARK - "Seismogramm" LP
SUDDEN INFANT-"Radiorgasm" LP

VISION
IX-EX-SPLUE - "Ix-ex-splue" LP
FLUID MASK - "Flesh sparks to the beat" 12"EP
MELX - "Mind machine" 12"EP
compilação - "VICTIMS OF A MIXING DESK" LP

IKON
S.R.L. - "A scenic harvest from the kingdom of pain" video
THE FINAL ACADEMY DOCUMENTS video
SEVERED HEADS - "Kato gets the girl" video
SEVERED HEADS - "If i've told you once, i've told you a 1000 times" video
LIAISONS DANGEREUSES video
O YUKI CONJUGATE - "Peripheral vision" video

COLD MEAT INDUSTRY
MEMORANDUM - "Ichor" 12"EP
MENTAL DESTRUCTION - "The intensity of darkness" CD
MORTHOND -"This crying age" CD

ALAMUT
GRATER THAN ONE - "Trust" LP
compilação - "MURDER" 2x7"

MUSICA MAXIMA MAGNETICA
VASILISK - "Liberation and ecstasy" CD
NOCTURNAL EMISSIONS - "Cathedral" CD

NORMAL
COIL - "Gold is the metal" CD
DIE FORM - "Archives and dokuments" 3xLP box set
SPK - "Information overload unit" LP
SPK - "Leichenschrei" LP

EXTREME
MUSLINGAUZE - "Bhutto" mCD
compilação - "X-X SECTION" CD

SYRENIA
ASMUS TIETCHENS - "Seuchengebiete 2" CD

T.E.C. TONES
compilação - "BEETS" CD

SUB-ROSA
compilação - "THE MYTHS COLLECTION PART 1" CD
compilação - "THE MYTHS COLLECTION PART 2" CD

SHOCK
RAMLEH - "Blowhole" LP
compilação - "THE PORTABLE ALTAMONT" CD

VIS-A-VIS AUDIO ARTS
RAMLEH - "Grudge for life" LP
THE GEROGERIGEGEGE - "Senzuri power up" mCD

U.P.D. ORGANIZATION
compilação - "ALTERED STATES OF CONSCIOUSNESS" CD

CARBO
OSSO EXÓTICO - "Osso exótico II" LP

THESE
LIGHTS IN A FAT CITY - "Somewhere" CD

SIDE EFFECTS
THE ANTI-GROUP - "Test tones" LP

FAST FORWARD
compilação - "REALIDADE VIRTUAL" LP

pedidos de catálogo para: apartado 4895 - 4014 porto codex

Dos Avós a memória é muitas vezes fraca.
Dos Bisavós apenas uma breve imagem resta.
Dos Pais deles já nada se sabe.

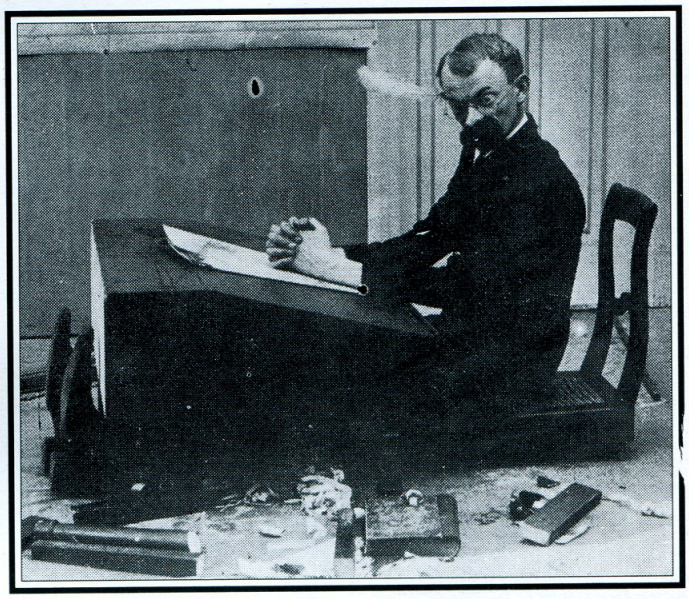
Na história de uma família reside a sua perpetuação.

Nós fazemos pesquisa genealógica.

Refazemos o Tempo.

José Alberto Neves
Gabinete de Pesquisa Genealógica
Rua de S. Caetano, 800, 1º Esq. - Canelas
4405 Valadares - Vila Nova de Gaia
Portugal
telefone (02) 7124995

Nós processamos, em texto, a morte



e a luz fez-se

nº 1 Inverno 1992

dirigida por Carlos Alberto Braga e Álvaro de Sousa Holstein

(no prelo)

José Alberto Neves

Processamento de Texto e Imagem

Rua de S. Caetano, 800, 1º Esq.

Canelas

4405 Valadares

I II III IV V

VIDAS PRIVADAS

PÚBLICAS

edições

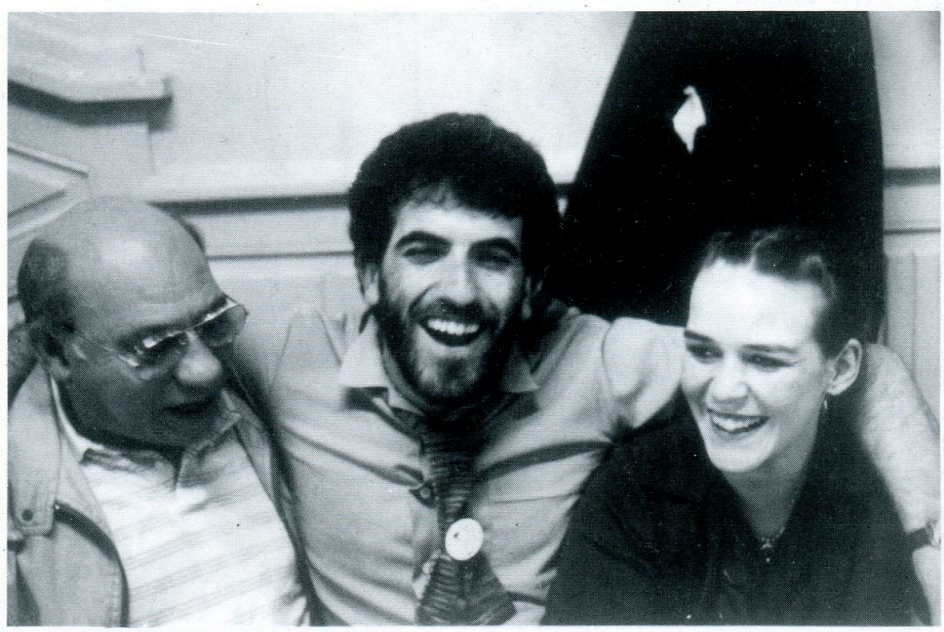
afrontamento

RUA
COSTA CABRAL
859
4200
PORTO
PORTUGAL

É só Literatura

BLACK SUN EDITORES

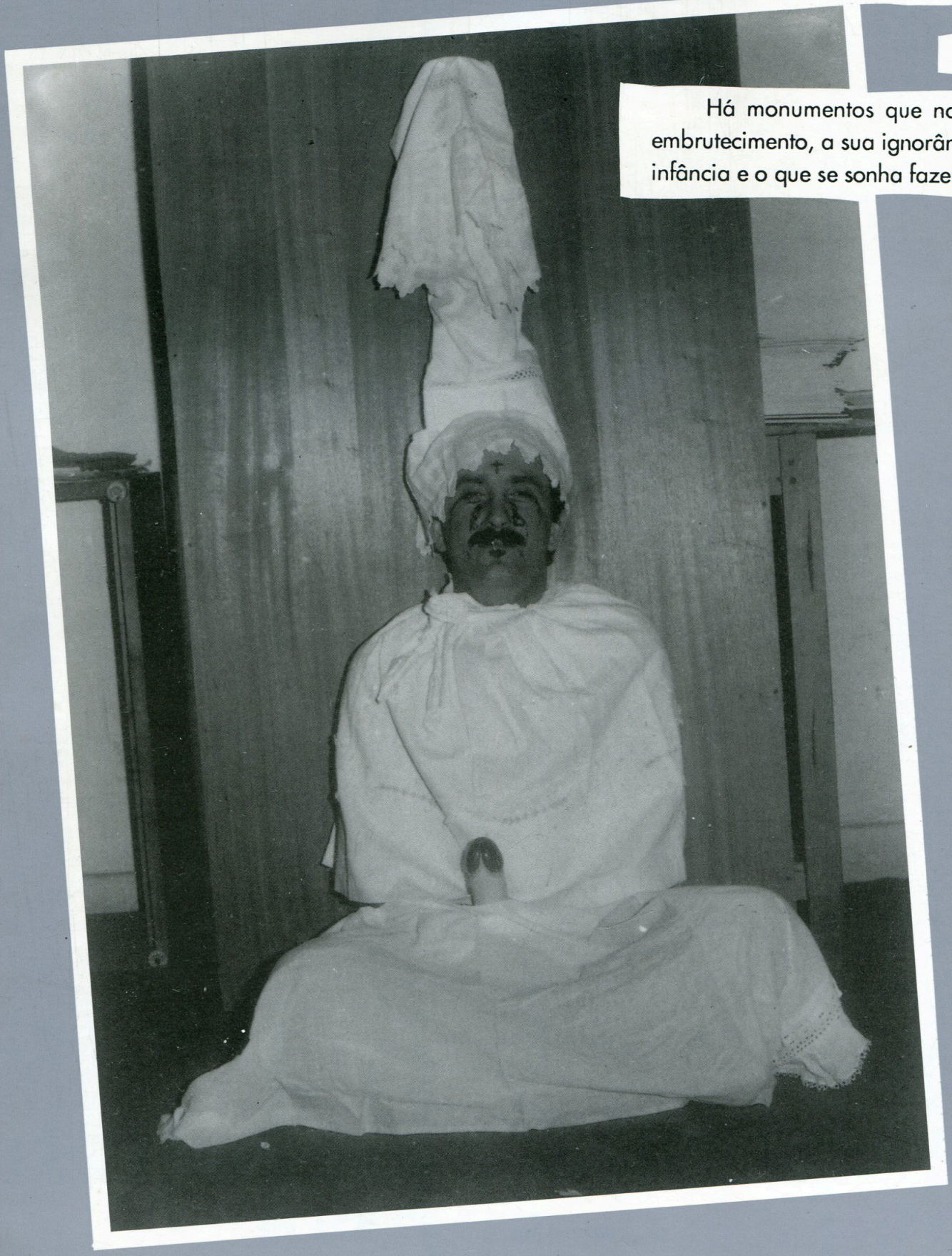
NÃO HÁ OURO PARA TODOS



quase

Acílio Sousa Castro,Lda
ourives fabricante
Rua Sta. Eulália, 604 GONDOMAR Telefone 98 31 241

mundo de objectos aus
no mundo em que vivia
voltasse a tocar. Cidad
direito, o dever de refl
o mundo em que viver

«Tem cu

Há monumentos que nos oferec
embrutecimento, a sua ignorância e os
infância e o que se sonha fazer depois